نقاط فیصل آباد

نئے ادب کا ترجمان

17

(مئی،2020)

نقاط مطبوعات، اسلام آباد، فیصل آباد

’’شہر کنڈلی مارے موذی سانپ ہوتے ہیں۔ دن رات سنپولیے جنتے رہتے ہیں، جو اپنا مسکن چھوڑ کر رینگتے جاتے ہیں۔ شہر کے چاروں اور جتنی فضائیں اور تازہ ہوائیں ہوتی ہیں ان میں اپنا زہر پھونکتے جاتے ہیں۔ چراگاہوں کھیتوں، کھلیانوں اور ہریاول کو چاٹتے جاتے ہیں۔ جنگل بیلوں کو ڈستے، ندی نالوں کا پانی اپنی سرسراتی زبانوں سے سُر کتے انھیں ریت کرتے، رینگتے جاتے ہیں اور پھر ان زمینوں پر نئی بستیاں آباد ہونے لگتی ہیں، جن کے مکین نہیں جانتے کہ جہاں ان کا صحن ہے، وہاں اُس مقام پر کبھی ایک مور ناچا کرتا تھا، جہاں تارکول کی ایک سرمئی سڑک بچھی ہے، یہاں چنکبرے ہرن قلابیں بھرتے تھے اور ان نئے گھروں کے اوپر جو آسمان ہے، وہاں ست رنگے پرندوں کے غول اڑان کرتے تھے۔‘‘

(خس و خاشاک زمانے: مستنصر حسین تارڑ)

Urdu Literary Book Serial

NIQAAT-17

Faisalabad, Pakistan

May, 2020

ادارت: قاسم یعقوب

سرورق عمل: منیب جونیجر

قیمت: 900/روپے

’نقاط‘ میں شامل مضامین ادارے کی نظریاتی پالیسی کے مطابق شائع کیے جاتے ہیں، تاہم کسی خاص بحث کے تناظر میں ادارے کی رائے اور مصنف کی رائے میں اختلاف ہوسکتا ہے۔

’نقاط‘ کی اشاعت کسی کاروباری نقطہ نظر کے تابع نہیں۔ نقاط سے وابستہ تمام افراد کی خدمات اعزازی ہیں۔

تقسیم کار و اہتمام اشاعت:
سٹی بک پوائنٹ، کراچی

رابطہ
P-240، رحمن سٹریٹ، سعید کالونی، مدینہ ٹاؤن، فیصل آباد
(niqaat@gmail.com)

فہرست

یادیں

خطوط

کتاب مطالعہ

وبا کے دنوں میں

عالمی ادب سے تراجم

افسانہ

علی یاسر کی یاد میں

تجزیاتی مطالعہ

خصوصی گوشہ: گل خان نصیر

نظم

غزل

مقابلے پہ مرے کوئی آئینہ کیا ہے
جو اس کے صحن میں کوئی شجر نہیں ہوتا
کسی خیال کی ترسیل ہوتے دیکھتا ہوں
اشک سے دریا بناتا ہوں میں ناؤ دیکھ کر
چشمِ فلک نے اشک بہا کر جگہ جگہ
ایک دیوار کو میں، دوست بنا آیا ہوں

شاہد اشرف — نئی ترتیب سے یوں جوڑ دیا ہے اُس نے — 475

شکر ہے! میرے لیے اتنی سہولت ہوگئی
نہ چاہتے ہوئے آخر منالیا خود کو
دیکھیے! کمرے کے اندر اتنی آسائش نہیں
وہ بظاہر جلد ہی آنکھوں سے اوجھل ہوگیا
اک روز میرے ساتھ جھگڑ کے نکل گیا
سینے میں پھیلتی ہوئی خواہش کے زور سے

ثناءاللہ ظہیر — کی دعا ختم تو پھر صلّے علیٰ پڑھتے ہوئے — 478

قبائے شاہی نہیں، سر پہ کوئی تاج نہیں
ہر ایک لفظ قلم سے جھکا کے سر نکلا
اک قبا سارے زمانے سے جدا پہنی ہے
یہاں پہ رہتے ہوئے اس زمیں سے نسبت ہے
درِ حرم پہ مؤدب کھڑی ہوئی تھی ہوا
ظاہر و مخفی جہانوں کو دکھایا ہوا ہے

عماد اظہر — درویش بارگاہِ خدا پر نہیں رہا — 481

باعثِ اجر پسِ روزِ جزا ہے بھی نہیں
صرف دریا میں بہانے کے لیے ہوتے ہیں
صورتِ گوشۂ پوشاک ہوے پاک ہوئے
جاگتی آنکھ سے دیکھا ہے سرِ آبِ رواں
یہاں کے بعد وہاں بھی قیام ہونا تھا
کوزہ گر تیرے گھرانے کے لیے کچھ نہیں ہے
حلقۂ آب سے تصویر اٹھائی میں نے

احمد سلیم رفی — بصد خلوص و نفاست، نکال لیتا ہے — 483

رات اک واقعہ ہوا مرے ساتھ
یہ حادثہ مجھے حیران کیوں نہیں کرتا
خدا گوارہ نہیں ہو رہا تھا، کیا کرتا؟
اس کو دینا ہے، تر و تازہ نہیں لگ رہا ہے
بچا نہ شہر تو پھر گاؤں میں چلے آئے
آخری شام دسمبر کی مرے سر پر ہے
خوش نصیبی میں، سہولت میں کوئی مر جائے
گلی میں پیڑ اگر آخری مکاں تک ہیں
اک ہجر اک وصال بڑی دیر تک رہا
وہ نہ بھی آئے تو خفت مجھے نہیں ہوتی

منیر فیاض — دور کے دید زمانوں سے بلاتا ہے مجھے — 487

میں ایک شہرِ فراموش کا نکالا ہوا

ساتھ میرے ترے ہونے کا نشاں جائے گا

غرض کچھ اور نہیں تیرے خاکداں سے مجھے

کئی گلال کھلاتا ہوا خیال سے میں

چاند کے ساتھ گئی جھیل کی تابانی بھی

زمین و آسماں ہونے سے پہلے

کسی کو چاند کسی کو دیا ملا ہوا ہے

اہلِ دنیا کہ پتے دام و درم بولتے ہیں

اس سے پہلے کہ ہواؤں میں اچھالی جائے

چھوڑ جائیں گے مجھے چاند ستارے سارے

ارشد عزیز — اگر شیشے صدا سے چونک جائیں — 491

سہانی ہے بہت یہ شام لیکن!

وہ ایک عام سا چراغ، خاص کر دیا گیا

یہ کج نظر تو کہیں گے کارِ ہوس کا سوچا

ڈھالا ہے تخیل کو اک ایسے قرینے میں

بے بسی کی ایک جیتی جاگتی تصویر ہے

بابر علی اسد — کیا رکھے شہر کے لوگوں سے ملاقات کوئی — 494

ہم جو احسان پر لگے ہوئے ہیں

ہوا سے ربط ذرا سوچ کر بنانا تھا

ہم آخری ہیں ہمارے جیسے، سو اب ہمارا خلا بنے گا

'اداسیوں' کا ہمیں آسرا شروع سے ہے

حضور! 'عشق' یہی اولیائی دیتا ہے

تیری آواز پر رکے ہی نہیں

کیا ہوگا! اندازہ تھوڑی ہوتا ہے

فرحان عارض — ہوتی ہے اُن کے اذن سے تحسین خود بہ خود — 497

رکھوں میں کیوں نہ اُن کی محبت سنبھال کر

یوں لگائے ہیں کان دستک پر

بعض اوقات مجھ کو لگتا ہے

ترا عشق اور ہجر، آلام دو تھے

ٹوٹا حصارِ جاں تو مداوا نہ کر سکا

تجمل کاظمی — کوئی جھونکا جو ترے رُخ سے پھسل کر آیا — 500

یہ دریچہ ذرا نہیں کھلتا

چار سُو نکہتِ مبیں اُس کی

تصورات میں اک زندگی بناتے ہوئے

جب ترے بے قرار روتے تھے

ابھی یہ طے تو نہیں ہے کہ کیا لگاؤں گا؟

پاؤں سے اُس نے چُھو لیے کچھ پھول

کن خرابوں میں گھر دیا میرا؟

ہنس پڑوں گا یا رو پڑوں گا میں

یہ عمر بھر کا زیاں دیکھنے کو کچھ بھی نہیں

راز احتشام — 505 — جو کوہ قافِ غزل کی پری نہ لے جائے

یہ کیا ہوا میں اڑے اور پروں سے شعر کہے

یہ کھائی مسئلے کا حل نہیں ہے

وہ ہونٹ جو کسی سازش کے تانے بانے لگے

رُسوا کیا ہے اس نے جہاں بھر کے سامنے

سوئے تو جگ گئے ترے ہاتھ

خطرے کی گھنٹیوں سے بھاگے ہوئے

اس طرح، رینگنے والوں کو سزا دی گئی ہو!!

کیا کروں اس مسئلے کے سامنے؟

محمد علی حسین — 509 — تمام رنجشیں یکسر بھلا کے رکھوں گا

فریبی، مطلبی، مکار دنیا

سخن کو لب کے کٹہرے میں لانے والے ہیں

آفتاب نواب — 511 — عکس کی جان پر بنی ہوئی ہے

چلائی سانس کی آری

رنجشیں سب مٹا کے آیا ہوں

کسی سے پھر محبت ہو رہی ہے

جھوٹ کا بھاؤ کیا بڑھایا ہے

وہ ہوا جو کبھی ہوا ہی نہیں

رات ڈھلی، سناٹا سویا، گیت چلے

ادا پوری کہاں قیمت کری ہے

عوض دیوں کے وہ راتیں اُجالنے والے

محترم لوگ اور منافق لوگ

برار شاہ — 515 — عکس جب مشتعل سکوت میں تھا

مکینِ حجلۂ حیرت سرار ہے ہم لوگ

خود اپنے ساتھ اسے دیکھنا مصیبت ہے

پہن لیا جو لبادہ نہیں بدلتے ہم

میں نیم شب میں ستاروں کو دیکھتا ہی نہیں

یہ رنج بھی مرے ادراک سے جڑا ہوا ہے

ایک بہتات میں مقید ہوں

اس نے کچھ سوچ کر کہا ہوگا

صحرا نہ دے مجھے کبھی دریا نہ دے مجھے

ہے کوئی فاصلہ ایسا میانِ صوت وصدا

توقیر احمد — 519 — وا ہے یوں گمان سے اترے

آدمی اور لا مساوی ہیں

آخری بار بتا پھیلنے دوں؟

اداریہ

دنیا بھر اس وقت ایک وبا کی لپیٹ میں ہے۔ اردو بولنے والوں کا خطہ پاکستان/ہندوستان البتہ اس وبا کے اُس طرح کے مہلک اثرات کی زد میں نہیں آیا جس طرح مغربی ممالک میں خوف ناک صورتِ حال بنی مگر یہاں بھی سماجی سطح پر ہر وہ اقدام کرنا پڑ رہا ہے جس سے اس وبا کے مہلک پن کو روکا جا سکے۔ وبائی امراض خطرناک ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خوف سے زندگی کو لپیٹ لیتی ہیں۔ نہ چاہتے ہوئے بھی ہر چیز ساکت ہو جاتی ہے۔ کچھ ایسی ہی صورتِ حال گزشتہ کچھ ماہ سے ہمارے خطے میں بھی موجود ہے۔ ادب کا براہِ راست تعلق زندگی سے ہے۔ زندگی ہی اقدار کو متعین کرتی ہے۔ زندگی سماج سے جڑی ہوئی معاشرتی سرگرمی ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب ایک سماجی سرگرمی ہے، عقیدائی رویہ نہیں۔ ادب زندگی سے جنم لیتا ہے، جب کہ زندگی ہر روز بدل رہی ہے۔ نت نئے انکشافات ادب کو اپنی لپیٹ میں لیے رکھتے ہیں۔

کرونائی فضا نے ادب کو بھی متاثر کیا ہے۔ زندگی ایک دفعہ ٹھہر کے چلنے کی کوشش میں ہے۔ اس دوران دریا میں بہت سا پانی بہت آگے نکل چکا ہے اور بہت سا نیا پانی شامل ہو چکا ہے۔ وقت کا یہ دریا اب وہ نہیں جو ٹھہرتے وقت ہمارے سامنے تھا۔ مابعد کرونا سماج بالکل نہیں تو بہت حد تک بدل چکا ہوگا۔ نئی اقدار کے ساتھ زندگی آغاز کرے گی۔ ادب اس ساری صورتِ حال کا بغور مشاہدہ کر رہا ہے اور اپنا تجزیہ اور تبصرہ زندگی کی نئی لہر کے ساتھ متعین کرے گا۔

نقاط کا سترہواں شمارہ آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اس وقت کے ادب کی مجموعی صورتِ حال کا ایک نقشہ سامنے آ سکے۔ مجموعی طور پر کرونائی صورتِ حال نے ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ خوف اور زندگی کے انجماد نے ادب کو بھی متاثر کیا مگر اس کے اثرات یک دم ادب پر ظاہر نہیں ہوں گے، ایک فاصلے پر ادب اس ساری صورتِ حال کو اپنا موضوع بنائے گا۔ اس شمارے میں اردو لکھنے والوں کو صنف اور علاقے، دونوں اطراف سے نمائندگی دینے کی کاوش نظر آئے گی۔

سوشل میڈیا کے طوفان نے ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ ادیبوں کی ایک بڑی تعداد سوشل میڈیا کا استعمال کر رہی ہے۔ ادب کی اشاعت و ترویج کے علاوہ ان کا مطمحِ نظر ادب کے جملہ مباحث کو بھی زیرِ بحث لانا نظر آ رہا ہے مگر شاید ایسا ناممکن ہے۔ ادب بنیادی طور پر ہنگاموں سے دور ایک تخلیقی سرگرمی ہے، اس لیے سوشل میڈیا پر تخلیقی ادب کی بے توقیری دیکھنے کو مل رہی ہے۔ شاعر حضرات چوں کہ فوری واہ کے چکر میں ہوتے ہیں، اس لیے انھیں سوشل میڈیا زیادہ مناسب معلوم ہوا ہے۔ ''نقاط'' کے حالیہ شمارے میں تخلیقات کو ایک مجموعے (Blend) کی شکل میں شائع کیا جا رہا ہے۔ انفرادی تخلیقات سوشل میڈیا پر اکثر و بیشتر زیرِ بحث رہتی ہیں مگر کاغذ پر آ کے اور وہ بھی یکجا صورت میں بالکل اور ہی طرح کا تاثر دے رہی ہیں۔ امید ہے قارئین ان تخلیقات کو ایک نئی نظر سے دیکھیں گے۔ مضامین سیکشن میں فلم کے حوالے سے دو اہم مضامین شائع کیے جا رہے ہیں، جس کے لیے ادارہ عامر رضا اور خرم سہیل صاحب کا مشکور ہے۔ عالمی ادب کے تراجم میں زیف سید صاحب نے چیخوف کی نہایت اہم کہانیاں کا ترجمہ کیا ہے، جو اس شمارے کا خاص تحفہ ہے۔

گزشتہ دنوں ہمارے بہت پیارے دوست علی یاسر ہم سے اچانک جدا ہو گئے۔ زندگی کی بے ثباتی کا بھرپور پیغام دیتا یہ خوبصورت شاعر اور پیارا انسان ہمیں اداس کر گیا۔ اس شمارے میں چند لفظوں کو جوڑ کے ایک یادکا ہالا بنایا گیا ہے۔ خدا اس کے درجات کو بلند کرے۔

کوئٹہ سے گل نصیر خان کا ایک چھوٹا سا گوشہ بھی ترتیب دیا گیا ہے، جس کے لیے ادارہ عابد میر صاحب کا شکر گزار ہے۔

یہ شمارہ پیش کرتے ہوئے یہ امید بھی ہے کہ ابھی تک کاغذ اور کتاب کی حرمت قائم ہے۔

قاسم یعقوب
۱۰ مئی ۲۰۲۰ء

لسانی لاتشکیلی معنویت

__سعادت سعید__

الٹے پلٹے خیالات، جنگ باجنگ مارو مار دہائیاں، کتم کتا بخشیں، کیچ پیتے انسانی بچے، دولت جمعیاں، خزانہ بھرنیاں، بھوکے مرنیاں، کتا کھیر کھانیاں، ہماری ڈھول بجانیاں: سوآن سوفورتھ: لکھ لعنتی ثقافت: شاعران کرام ہجر ووصال کے جمبل جوسی اظہاریوں کے رسیا! انتہائی بامعنی ابلاغی شاعری کے دروازے کھلے ہیں۔ انسانی زندگی کے الف ننگے سستے پنوں سے کس نے آنکھیں ملائیں۔ شاعری میں خواب زاروں کی مہک کا چرچا ہے۔ ہم بدنی نیندوں کی پو بارہ ہے۔ فل فلوٹیاں، اینٹی کی پینٹی پو، بے دھیانوں کی دھیانیاں، مادر زاد الف الفانیاں۔ شاعری اپنے کمال کو پہنچ گئی ہے۔ ایسے میں اگر لاشعر کے دفتر نہ کھلیں تو پھر اور کیا ہو! نادھن دھنا، دھا دھن دھنا! روٹی کے لالے پڑے۔ زندگی بے آبروئی کا اسم بنی ہے۔ عزت سادات کے جانے کا اس لیے غم نہیں کہ اس کی گئی ہے میری نہیں۔ یعنی ہم نے قبروں سے باہر رہنا ہے۔

فلسفہ سپینگ! میری جگہ کی حفاظت ہے تو میں خوش ہوں! میرا گھر آباد ہے تو میں خوش ہوں! میرے بچوں کی تعلیم مکمل ہو رہی ہے تو میں خوش ہوں۔ میری بیٹیاں محفوظ ہیں تو میں خوش ہوں۔ مجھے میڈیکل ٹریٹمنٹ میسر ہے تو میں خوش ہوں۔ میری سپیس محفوظ ہے۔ اجتماعیت کا جنازہ دھوم سے نکلا ہے! ذاتی مفاد، ذاتی اغراض، ذاتی ترقی، ذاتی فلاح! سماجی مفاد بھاڑ میں جائے۔ مجھے کیا! اپنی نبیڑ تو! ایسے میں شاعری کے تمام تر سٹرکچرز ذاتی سپیس کے دائروں میں مقید ہو چکے ہیں! معاصر شاعروں کا نظریہ شعر ذاتیاتی اظہاریوں کی ناندوں میں جگالیاں کرنے کا شوقین ہے۔ یوں لاشعر کے دروازے سے شاید تازہ ہواؤں کے جھونکے آسکیں:

''لاشعر کیا ہے؟ ایک بہت ہی مشکل تعریف تو یہ کہ جو شعر نہ ہو، غیر شعر نہ ہو، نثر نہ ہو وہ لاشعر ہے! ابتدا ہی یہ فرض کر لینا پڑے گا کہ ہر قاری موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ لفظ اور ابہام کے پہچان کی قرار واقعی تربیت رکھتا ہے۔ یک ساں معیار کی قدرت ایک اور مشکل پیدا کرتی ہے جو، بہر طور، بہت جوکھم کا کام ہے۔ اب حتمی فارمیولیشن کو نگاہ میں رکھیے: ''شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری)، نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، بامعنی اور مہمل میں بھی فرق کرنے میں ہمارے کام آسکتی ہے۔ صاحبانِ ذوق وجدان کچھ بھی کہیں، لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔

موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں۔ یعنی ان کا نہ ہونا شاعری اس وقت بن سکتی ہے جب اُس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو، یا ابہام ہو، یا دونوں ہوں۔'' شمس الرحمن فاروقی نے اپنے تھیسس کی معروضیت کا، مختلف تناظر میں جائزہ لے کر، بڑی صداقت اور شدت سے اثبات کیا ہے۔ خطوط وحدانی میں درج ''یا کم یا زیادہ شاعری'' ایک تشویش کی غماز ہے۔ پھر یہ کہنا کہ ''صاحبان ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں'' مشرقی وضع داری اور انکسار کو تو یقیناً ظاہر کرتا ہے لیکن معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز کی مغربی فکریات میں گنجائش نہیں۔ خود ہی چھٹ بھیوں کو دعوت دینے میں نقصان ہی نقصان ہے۔ ہر وہ ابلاغ، اظہار، اہمال اور اغلاق جو شعر، غیر شعر اور نثر نہ ہو، وہ لاشعر ہے۔ ایک ذیلی مقام، جہاں شمس الرحمن فاروقی نے کہا ہے کہ ساری تشریح اور تجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے، یہ راہ بھی سجھاتا ہے کہ جو شعر کہنے والے کی زبان سے زائد ہو، سامع کی شنید کی امپورٹ سے بڑھ کر وہ لاشعر ہے۔ اس طرح سیاق و سباق، تمثیل، استعارے، علامت، لہجے وغیرہ کی وسیع غیر متعین دلالتیں۔ زبان چار چیزوں سے عبارت ہے۔ تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارے اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی چیزیں ہیں، مثلاً تمثیل (allegory) آیت، (sign) نشانی (emblem) وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں، ان کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں انہیں استعارے کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے لیکن تشبیہ، پیکر، استعارے اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہو جائے گی۔'' زندہ باد! یہ چار چیزیں بھی معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہیں، بشرطے کہ یہ فرد فرد ہونے کے بجائے زوج کی شکل میں ظاہر ہوں۔ ہم انھیں لاشعر میں شمار کرتے ہیں۔ شاہ لیئر اور مسخرے کی گفتگو، ناسخ کا شعر ''مورچہ مخمل میں دیکھا، آدمی بادام میں۔ ٹوٹی دریا کی کلائی، زلف اُلجھی بام میں''، شمس الرحمن فاروقی کا خودساختہ بظاہر بے معنی مصرع [چوں چن چناں لم لگ لہاں آلے تیاں رالی وہو] بغیر کسی دقت یا خلت کے لاشعر کا جان دار حصہ ہیں۔''

(لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر از افتخار جالب، مطبوعہ کراچی)

عصری شاعروں کی شاعری میں خیال، امیج، علامت، استعارے کی تازہ کاریوں کی بدولت جو نیا پن نظر آ رہا ہے اس کی توصیف میں رطب اللسان نہ ہونا ادبی بددیانتی کا مرتکب ہونا ہے۔ ۲۰۲۰ء تک آتے آتے اردو شاعری امکانات کی کئی منزلیں مارنے کی مدعی ہے۔ اس میں ذاتی، سماجی، ثقافتی فکر کے نئے نئے چمن کھلے نظر آ رہے ہیں۔ کم از کم ڈیڑھ دوسو شاعروں اور شاعرات کے کلام کے جائزے سے میں یہ اعتراف کرنے کے قابل ہوا ہوں کہ انہوں نے اپنی شاعری میں زبان و بیان کی نئی حد بندیوں کی شکلیں اجاگر کی ہیں۔ یہ شاعر اپنے جذبات و احساسات کو نت نئے بیانیوں میں منتقل کرنے کے عمل میں مصروف ہیں۔ یوں وہ خیال، امیج، علامت، استعارے کی پرانی صورتوں اور تلازموں کے امکانات کے

متلاشی رہے ہیں۔ان کی شاعری جدت اور روایت کے امتزاجی فارمولے سے مکمل نسبت رکھتی ہے۔

میں چاہوں تو یہاں دوسو کے لگ بھگ عصری شاعروں کے نام درج کر سکتا ہوں۔لیکن اس سے آسان کام یہ ہے کہ یہاں ہر وہ شاعر خود کو حاضر سمجھے کہ جو یہ سمجھتا ہے کہ اس نے خیالات، تمثالات، علامات، استعارات کی نئی وادیوں میں قدم رکھا ہے۔فہیم جوزی سے ڈاکٹر ابرار احمد تک، آفتاب اقبال شمیم سے وحید احمد تک، نصیر احمد ناصر سے علی محمد فرشی تک، سرمد صہبائی سے عارفہ شہزاد تک اور سعادت سعید سے اظہر غوری تک اور علی ہٰذاالقیاس فلاں فلاں سے فلاں فلاں تک کے بیسیوں سلسلے پاکستان کے تمام صوبوں کے بڑے شہروں (لاہور، راولپنڈی، کراچی، کوئٹہ) میں شاعری کے گراں پتھروں کو اٹھانے کی مساعی کرتے ہوئے عصری اردو شاعری کی رنگارنگ لہروں کو سامنے لا رہے ہیں۔ان سلسلوں سے وابستہ ہر شاعر میری طرح تختِ شاعری کا دعوے دار ہے۔ان کی شاعری پانچ مصرعوں سے پچیس مصرعوں کے دائرے میں مقید رہی ہے۔ان میں سے صرف چند شاعروں نے طویل نظم کے کنویں میں جھانکا ہے۔طویل مصرعی نظموں کا تو میدان سرے ہی سے خالی ہے اور پیراگرافی نظموں سے تو شاید ہی کسی نے سروکار رکھا ہو۔

جدید فکر و فلسفہ سے وابستہ نقاد ان شاعروں کی نظموں کا ساختیاتی، لسانیاتی، اسطوریاتی، نو آبادیاتی، تاریخیاتی، نو تاریخیاتی، ڈیکوڈیاتی، مقامیاتی، عالماتی اور نہ جانے کیسی کیسی یاتیوں سے مطالعے کرنے میں منہمک ہیں۔یہ نئے منطقیے، نحویے، صرفیے شاعری کے علمی بوجھل پن کی ایسی ایسی تصویریں سامنے لا رہے ہیں کہ اچھی بھلی نظموں کی احساساتی، جذباتی، تاثراتی، معنوی، ہیئتی اور اظہاری کشتیاں گہری دلدلوں میں غرقاب ہو چکی ہیں، ہو رہی ہیں۔

شاعری کے علمی اور فنی حوالوں نے شاعروں کے مظہریاتی سانچوں کو طاقوں میں دھر رکھا ہے اور یوں ان کے اندر موجود نظاماتی دباؤ اور جبر کے سارے سلسلے رومانی نوزیے میں ڈھل گئے ہیں۔اکثر شاعر اپنی جوہری معنویتوں کو خود بھی طشت از بام کرنے سے گھبراتے ہیں کہ ایسا کرنے سے انہیں لسانی تشکیلاتی عمل کے روبرو ہونا پڑے گا۔گنتی کے الفاظ استعمال کرنے والے شاعر اپنے تجربوں کی وسعتوں کو زپ فائلوں کی صورت حالت اخفا میں رکھے ہوئے ہیں۔اس سے قبل میں اپنے ایک اور مضمون میں شاعری کی عصری حسیت اور لسانی پیرافریلیا کے حوالوں سے کھل کر اظہار خیال کر چکا ہوں۔میرے مطابق:

۱۹۵۸ء سے ۱۹۷۱ء تک کی شاعری جدید شاعری اور عصری نسل کی شاعری کے درمیان ایک عبوری دور کی شاعری ہے؛ منہائیت کا عبوری دور جس میں میراجی اور ن۔م۔راشد کے ساختہ شعری معیارات کی متشدّدانہ منہائیت دیکھنے میں آئی۔گرامر کی مروجہ قیود کو بالائے طاق رکھا گیا۔تلازمہ در تلازمہ معانی کے اسرار جنگلوں کی تخلیق ہوئی۔الفاظ کے خطرناک کمالات دکھانے والے سرکس وجود میں آئے اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا۔۔۔۔۔

منہائیت کی شاعری کی سب سے مؤثر اور تخلیقی مثال افتخار جالب کی طویل نظم ''قدیم بنجر،، ہے۔

منہائیت مطلقاً منفی شے کا نام نہیں۔مخصوص سیاق و سباق میں یہ ترقی پسندانہ کردار کی حامل بھی ہو سکتی ہے۔مقصود اس بیان سے صرف یہ ہے کہ جب ادب جھوٹ اور بددیانتی کی روش اختیار کر لے۔جب سماجی رشتوں میں فسطائیت کا آتش فشاں لاوا اُگلنے لگے۔جب سپر سٹرکچر کی مطلوبہ اقدار کے شکنجے مضبوط اور مستحکم ہوں تب منہائیت کی بھول بھلیوں میں الجھے رہنا اور کسی نئے نظامِ اقدار کی بنیادیں استوار نہ کرنا بھی انسانی شعور اور ثقافت کے ضعف کا باعث ہے۔عصری نسل کی شاعری کا تجرباتی جائزہ یاد کرواتا ہے کہ سوریئلی طریق اظہار مقبول نہیں رہا۔بے معنویت کے بے معنوی اسلوب شاعری میں گرفتار کرنا قصۂ پارینہ ہے۔اب سینوں کے آتشکدے اظہار کے ڈائنامیٹوں سے لیس ہیں۔

لسانی حوالے کی حقیقت کو اس کی چوطرفگی کے تناظر میں ایک نظم میں یوں بیان کیا گیا ہے کہ:

''زباں فہمی کی خواہش ہے تو لفظوں کے بدن کی دھند کانوں میں انڈیلو،،۔

شاعر بطور انسان اپنے اردگرد موجود زندگی کے منظروں، تقاضوں، مجبوریوں، مایوسیوں، تمناؤں وغیرہ وغیرہ میں اس قدر اُلجھا ہوا ہے کہ اس کے فطری ذائقے کہیں کھو جاتے ہیں۔اس کی صورت حال کی بے ڈھنگی یلغاریں اس کے شعور کو معطل کر دیتی ہیں۔اس کے حقیقی لمس اس سے منفک ہو جاتے ہیں۔اس کی پسندیدہ خوشبوئیں اس سے کنارہ کر لیتی ہیں۔اس کی ہوا و ہوس اسے احتیاجات کی زنبیل کا قیدی کر لیتی ہے۔اس کی آرزوؤں کی گردخموشی سے اڑتی رہتی ہے۔اسے اپنے اور زمانے کے بنائے دائروں میں در نظر نہیں آتے۔اس کی چشمِ بصیرت بے مقام ہو جاتی ہے۔وہ جس زمانے کا قیدی ہوتا ہے اس سے نجات پانے کے لیے وہ کوشاں رہتا ہے۔یاجوج ماجوج کی طرح درزیں بنانے کی کوشش کرتا ہے یہ درزیں اگر بنتی ہیں تو بھی قید خانے کی فولادی دیواریں اس کی جان کا روگ بن جاتی ہیں۔ایسے میں وہ کسی مسیحا کو آواز دیتا ہے۔بسا اوقات اس کی محرومیاں اسے واپسی کا رستہ دکھاتی ہیں اور وہ اپنے بچپن اور آغوشِ مادر کی تلاش و جستجو میں منہمک ہو جاتا ہے۔کبھی کبھی اس کے اندر فرائڈین کمپلیس جنم لے لیتے ہیں۔جب وہ اردگرد پھیلتے چہروں، شبیہوں، سانسوں سے ہمکلام ہوتا ہے تو اس کے ریشمی تخیل میں خواب اترنے لگتے ہیں۔

تخیل پرست تخلیق کار کے خواب اسے بے مامن کر دیتے ہیں۔وہ ان کے ادھیڑ بن میں نفسیاتی طور پر بے سکون ہو جاتا ہے۔غالب کی طرح زیرِ پا آتش کو محسوس کرتا ہے، اس آتش کا حاصل جمع اس کے خوابوں کی بکھرتی راکھ سے زیادہ کچھ نہیں ہوتا۔زمانی جبر کی زنجیریں اس کو آزادی کے کرب کے روبرو کرتی ہیں۔اس کا تخیل کبھی اسے مارتا ہے اور کبھی اسے زندہ کرتا ہے۔اس کے خواب اس کے دشمن ہو کر اس کی اذیتوں مس اضافہ کرتے ہیں۔

زبان کی پراسرار قوتوں کے بارے میں سوزن کے لینگر نے ''فلاسفی ان اے نیو کی،، میں تفصیل سے بحث کی ہے۔زندگی لفظوں میں مقید ہے۔شاعر لفظوں کی زیر و زبر اور گولائیوں سے ہمکلام ہونے

سے بدکتے ہیں۔ انہیں قدیمی معنوں میں برتنے کا جتن کرتے رہتے ہیں۔ ان میں درآنے والے عصری معنوں سے آنکھیں ملانا نہیں چاہتے۔ الفاظ کے معنوی بکھراؤ سے قطع تعلق کرنے والوں کے لیے وہ خالی بھی ہوتے ہیں اور معنویت سے معریٰ بھی۔ ایسے شاعر بکھری معنویتوں سے گریزاں رہ کر اپنے افکار اور نشانات کی اقلیم محدود کرنے کا کام کرتے ہیں۔ سوزن کے لینگر کا خیال ہے:

''انسانی فکر پر کبھی خارج سے یعنی مشاہدات وتجربات کی قلت وکثرت سے پابندی عائد نہیں ہوتی بلکہ اسے صرف داخلی حالات ہی متعین کرتے ہیں۔ اور یہ داخلی حالات انسان کی قوت متخیلہ اور اس کی تعمیری اور تنظیمی صلاحتیں ہیں۔ بیشتر نئے انکشافات یکا یک ظہور میں آتے ہیں۔ حالانکہ وہ ہمیشہ سے وجود رکھتے تھے۔ ایک نیا خیال ایک روشنی ہے جو سامنے کی ان اشیا کو جگمگا دیتی ہے جو اس روشنی میں آنے سے پہلے موجود تو تھیں لیکن ہمارے سامنے کسی واضح شکل میں ظاہر نہ تھیں۔ ہم اس روشنی کو یہاں وہاں ہر کہیں پھینکتے ہیں۔ اور خیال کی حدود روشنی کے دائرے کے ساتھ ساتھ پھیلتی جاتی ہے۔ ایک نئی سائنس، ایک نیا فن، ایک نیا اور جاندار فلسفہ اسی بنیادی قوت تخلیق کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ مجرو تصورات مثلاً مادے کی یکسانی، ہئیت کی تبدیلی یا مثلاً قدر، خیر اور نیکی یا مثلاً عالم خارجی اور شعور باطنی نظریات نہیں بلکہ ان کے حوالے سے نظریات کا ادراک کیا جاتا ہے۔ اس سے چند خاص سوالات ذہن میں ابھرتے ہیں اور ان کا مطلب بھی صرف ان پیدا شدہ سوالات ہی کی صورت میں واضح ہوتا ہے۔ اس لیے ان کو انسانی فکر کی تاریخ میں تخلیقی تصورات کا نام دیا جاسکتا ہے۔''

سوزن کے لینگر اس امر پر واضح موقف رکھتی ہے کہ مغربی فلسفے کی تاریخ کا آغاز تب ہوا جب فکری حد بندیوں، طے شدہ ضابطوں کے احساس نے مغربی انسان کو یونانی عقائد، اساطیر اور رسوم ورواج سے باہر نکالا؛ یوں وہ مظاہر فطرت اور انسانی زندگی کے گوناگوں تجربات کی روشنی میں صنمیاتی قصوں اور کہانیوں سے گریزاں ہوا۔ قسمت اور تقدیر کے تصورات بدلے۔ انسان نے یقین سے تعلق جوڑا۔ یوں جو نئے امکانات پیدا ہوئے انہوں نے پرانی روایتوں کو بے بس کر دیا۔ یوں پیدا شدہ نئی روایت میں عوام کے لیے نئے اصول وضع ہوئے۔'' مغربی فلسفے میں تبدیلی ایک بڑے تاریخی عرصے کو محیط ہے۔ وہاں انسان اور علم کے لیے روایت اور جدت کی کشمکش ایک قوت کے بطور سامنے رہی۔ نئی شکلوں اور ہیولوں کو گرفت میں لینا قیامت زا فعل ہوتا ہے۔ بتکدوں میں جاگزیں لات ومنات نشورِ ضبط ہی سے ٹوٹ سکتے ہیں۔ تب نئی روایتوں کے بت بنتے ہیں۔ علم وتخیل کی نئی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ زندگی کی نئی چہرہ بندی ہوتی ہے۔ مغربی فکر وفلسفہ کو اس وقت زیادہ عروج ملا جب کارخانوں میں نئی اشیا بننے لگیں۔ ان کی ثقافت کے رات دن ہر دم نئے پہلو بدل کر سامنے آنے لگے۔ یونانی اساطیری سانچے ٹوٹے ان کے ساتھ ہی پرانے عقائد سے لبریز دلوں کے ظرف بھی ٹھیکریاں بنے۔ جذبوں کی نئی چھاگلیں اور نئے کوزے بنے۔

دلوں میں موجزن نئے احساساتی خون سے دھڑکنوں کو حرارت ملی۔ ایک عرصے تک وہاں روایتی اظہار کے سلسلے جاری رہے۔ اس اظہار میں کہنہ زبان مستعمل تھی۔ اس زبان نے افکار وتخیل کے سلسلوں کو محدود رکھا۔ ہر خیال پابندِ حنا رہا۔ یوں بے جان اور جامد خیالات کے بستہ سنگ سامنے آئے۔ ایذرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے قدیم سمٹتی زبان کو اپنی نئی لسانی تمثالوں، استعاروں اور علامتوں کو نئے لفظی سانچے مہیا کیے۔ ان کا لسانی انقلاب روایتی فکر کی پنہ گاہوں کو برباد کر گیا۔ انہوں نے شعر وادب کو روایتی فکری سمٹاؤ کے خولوں سے باہر نکالا۔

اردو آزاد نظم کے بانی مبانی شعراں۔ م۔ راشد، میراجی اور تصدق حسین خالد نے اپنی نظموں میں اردو زبان کے قواعدی اور معنوی یا صرفی نحوی سلسلوں سے بغاوت نہیں کی۔ یہ بغاوت نئی شاعری کے حوالے سے جانے پہچانے شاعروں کے حصے میں آئی۔ اردو شاعری میں لاشعر کی بحث چلی تو یاروں نے اسے اینٹی پوئٹری کا نام دے دیا۔ اوکتاویو پاز کا خیال ہے:

''جب ہم نظم سے شاعری کے وجود کے بارے میں استفسار کرتے ہیں تو کیا ہم بلا سوچے سمجھے نظم اور شاعری کے معاملے کو الجھا نہیں رہے ہوتے؟ ارسطو نے کہا تھا کہ ہومر اور ایمپیڈ وکلیز میں اوزان کے علاوہ کچھ بھی مشترک نہیں تاہم اس کے باوجود اول الذکر صحیح طور پر شاعر کہلاتا ہے اور ثانی الذکر ایک عضویات دان اور یہ ایسا ہی ہے ہر نظم تو نہیں۔۔۔۔ یا ٹھیک طور پر۔۔۔۔ ہر تخلیق جس کی تشکیل اوزان کے قواعد کے مطابق ہوئی ہو ضروری نہیں کہ شاعری کی حامل بھی ہو۔ وہ سب اوزانی تخلیقات حقیقی نظمیں ہیں یا محض فنکارانہ، معلمانہ یا خطابیہ مصنوعات! کوئی سانیٹ اسوقت تک نظم نہیں بنتا بلکہ ایک ادبی ہیئت ہی رہتا ہے جب تک خطابیہ میکانزم۔۔۔۔ بند، اوزان، اور قوافی۔۔۔ کو شاعری چھو کر نہیں گزرتی۔ رائمنگ کے لیے تو مشینیں موجود ہیں شعر پانے کے لیے نہیں۔ نظموں کے بغیر بھی شاعری دستیاب ہے۔ مناظر، افراد اور واقعات اکثر شاعرانہ ہوتے ہیں۔ وہ نظمیں بنے بنا ہی شاعری ہوتے ہیں۔ اب جب کہ شاعری اتفاق کے شاخسانے کے بطور سامنے آتی ہے یا جب یہ شاعر کے تخلیقی ارادے سے علحدہ طاقتوں اور حالات کا قلماؤ ٹھہرتی ہے ہم شعری کی موجودگی میں ہوتے ہیں۔ جب انفعالی یا فعالی، خوابیدہ یا بیدار شاعر وہ تار ہے کہ جو شعری رو کو متحرک ومتبدل کرتی ہے تو ہمارا سامنا شدید طور پر مختلف شے سے ہوتا ہے۔۔ ایک کام سے۔ نظم ایک کام ہے۔ شاعری انسانی پیداوار میں منقسم ومتشکل وعلحدہ ہوتی ہے۔ شاعری، گیت اور المیہ۔ شعری شاعری ہے غیر متشکل حالت میں نظم تخلیق ہے، شاعری سیدھی کھڑی ہے۔ شاعری تنہا ہے اور صرف نظم میں مکمل طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ نظم سے شاعری کے وجود کے بارے میں اسوقت سوال روا ہوگا کہ جب کوئی نظم کا ایسی ہیئت کے بطور تصور کرے گا جو کسی مواد سے معمور ہونے کی اہل ہوگی۔ نظم ایک ادبی ہیئت نہیں ہے بلکہ انسان اور شاعری کے درمیان ملاپ کا کوئی مقام ہے۔ نظم ایک لفظی نامیاتی جسم ہے کہ جو شاعری کا حامل، محرک اور سرچشمہ ہے۔ ہیئت اور مواد ویسے ہی ہیں۔''

صاحبوا پنے عہد کے انسان سے کنی کترا کر جس نوع کی شاعری وجود میں آ رہی ہے اس کا کچا چٹھہ ہمارے نظریہ سازوں نے اگر نہیں کھولا تو وہ اپنے فرائض سے اغماض برت رہے ہیں۔ اگر شاعر نے اپنے مظہر یاتی حوالوں کو استعمال نہیں کیا تو سمجھا جائے گا کہ زندگی سے اسکی نسبت واجبی سی ہے۔ وہ فرد کی انفرادیت میں اس طور کھو چکا ہے کہ کسی سے غرض رکھنا اپنی شان کے خلاف جانتا ہے۔ اس رویے کا ادراک ہمارے ایک جید لکھاری سجاد حیدر یلدرم کے اس مضمون سے بھی ہو سکتا ہے جس کا عنوان ہے'' مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ''۔ صنعتی دور میں انسانوں کے حصے میں جس نوع کی انفرادیت آئی ہے اس کا لب لباب خود غرضی، خود حفاظتی، خود مفادی اور خود بسری کے رویوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اب فیض کے اسباب نہیں بنتے یعنی شاعر پل بنانے، چاہ بنانے مسجد و تالاب بنانے کے رویوں کو وقت کا ضیاع جانتے ہیں۔ درددل کے واسطے پیدا کیا انسان کو ذاتی سپیس کے معبد کو سجدہ کرنے والے شاعروں کا رویہ کبھی نہیں بنے گا۔ ان کی ذاتیاتی خوش مذاقیاں قارئین کے دل ودماغ میں بھی ایسی انفرادیت کے بیج بو رہی ہیں کہ جس میں ممیاتی نرگسیت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ وہ ذاتیاتی علمی، جذباتی، احساساتی نسخوں کو منظومنے پر لگے ہیں۔ پرانے زمانے میں حکیم بھی اپنے نسخوں کو منظومتے تھے۔ البتہ ان کو شاعروں کی صف میں شامل نہیں کیا جاتا تھا۔ شاعری بقول میر ہمکلامی کی راہ سخن نکالتی ہے۔

شاعری میں زبان کا استعمال کتنا ہی نفیس کیوں نہ ہو اگر وہ زبان انسان دوستی کے دروازے بند کرتی ہے تو اس سے لاشعر کی بظاہر بے معنویت لاکھ درجے بہتر ہے کہ اس سے کوئی گمراہ تو نہیں ہوتا۔ لاشعر میں موجود انارکی کے رویئے لسانی، سماجی، سیاسی، ثقافتی نظاموں کی بھوگ بلی کے امکانات رکھتے ہیں۔ خود شناختی کی حامل نظموں میں شاعروں کے مظہر یاتی افکار کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ یعنی وہ بقول ہیڈیگر اپنے آپ کو اپنے وجود کی بنیادوں پر مجتمع کرتے ہیں اور انہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ جبر کے کتنے سلسلوں کے اسیر ہیں۔ ان کی آزادی کی راہ ان کی اسیری کے تجزیوں سے ہوتی ہے۔ بقول اقبال غلامی سے انسان کے سینے میں دل مرجاتا ہے۔ مردہ دل نظم نگاروں سے زندگی بخش تخلیقات کی توقع کارعبث ہے۔

کون ہوں میں؟
شاہی مسجد میں نمازوں
اور تبلیغوں کے لمبے سلسلوں کا داعی ہوں!
سن اے داتا!!
آج میں نے سات سو کا مال لے کر لاکھ کی دولت بٹوری
اور در روشن پہ آ کر سبز چادر دان کی!
فاحشہ، قحبہ!!
مجھے قے آ رہی ہے

لفظ کا بستر بڑا ہی نرم ہے
رات کچھ آرام سے گزرے گی، کل
لاکھ سے دس لاکھ ہوں گے!!

شاعر لفظ سے باہر جینا نہیں چاہتا۔ زبان اپنے اندر تمام تر ثقافتی جبوڑیاں لیے ہوتی ہے۔ وہ لفظوں کی فل فلوٹیوں کے ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے اینٹی کی پینٹی پو کرنے پر ہمہ وقت آمادہ ہوتا ہے۔ اس کے ذاتی کمرے میں لفظ کالی مکڑیوں کے ریشمی باریک الجھے جالوں کی صورت اجڑے سقف سے پر لٹک رہے ہوتے ہیں۔ انہیں مکھی یا مچھر گرفتاری کی لت پڑی ہوتی ہے۔ وہ لفظوں کے پیچاکوں، خلاؤں میں پھنسا لا کی بے معنی فصیلوں سے نکلنے کا راستہ ڈھونڈتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ زبان نے اسے بتایا ہے کہ وہ جس طبقے میں پیدا ہوا ہے اس کی کیا حدود ہیں۔ اس کو معاشرے نے کتنی سپیس یا جگہہ دی ہے جس میں وہ گرداں رہ سکتا ہے۔ اسے سرمایہ داری، جاگیرداری کے شکنجوں کی خبر بھی اس کی زبان کے وسیلے سے ملتی ہے۔ اسے اپنے راندہ درگاہ ہونے کا قصہ بھی اس کی زبان سناتی ہے۔ اس کے ضمیر میں پلتی جبلی بلیوں کی خبر بھی اس کے الفاظ سے ملتی ہے۔ اس کے الفاظ اسے بتاتے ہیں کہ وہ حسن پرستی کے حوالے سے بوالہوس ہے۔ مرد حاکمیت کا پروردہ بلا!

سرخ بیل باٹم کے نیچے، مرمریں پاؤں، لہو کی تازگی، دوشیزگی کا لمس!
ماتھے کی نمی، گدرائے رخساروں کے غبغب
دودھیا شفاف سینے کی ہری فصلیں
گلوئے عنبریں نغمہ
تمنائیں، دھواں!
سانپ نے جب سیب ہاتھوں میں لذائذ کا ابد!!
جسم سے نکلی
فروزاں آگہی کو بھی پسینہ آ گیا
رنگ لائی راندگی درگاہ کی
لفظ انساں کی رگوں میں
آنے والے پل، کڑے، دہشت، مصیبت!
جنگلوں میں سو طرح کے جانور
تاریک غاروں میں بلاؤں کے لہو میں بھیگے
ہیبت ناک منہ

آخرش اس کی دعاؤں کے صلے میں وعدۂ فردا ہوا!

شاعر نسائیت کا اگر پرستار نہیں تو وہ اپنی آزادی کی جانب قدم نہیں اٹھا سکتا۔ عورت کی طرف سے اگر ہمارے معاشرے میں اظہار انسیت ہوتا ہے تو لفظ ٹوٹتے ہیں۔ نئے سرے سے اپنے خول میں بند ہونے کے لیے۔ مردوں کی غیرتیں جاگتی ہیں۔ قتل ہوتے ہیں۔ عورت کے بارے میں ہمارے شاعروں کا رویہ انتہائی خود غرضانہ ہے۔ وہ اسے استعمال کی شے تو سمجھتے ہیں لیکن پورا وجود ماننے کے لیے پس و پیش کرتے ہیں۔ انہیں زبان میں موجود عورت دشمنی، غریب دشمنی، کسان دشمنی، مزدور دشمنی اور سب سے بڑھ کر انسان دشمنی کے رویوں کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کرتے ہوئے ایک نئی زبان کی بنیادیں استوار کرنا ہوں گی۔

مرد ہونے کے ناتے ہم عورت شناسی کے الفاظ سے محجوب رہتے ہیں۔ ہمارے اندر کا خمار اور غلبے کا زعم ہمیں متواتر ایسے رستے سجھاتا ہے کہ جن سے عورت کے حق میں ہماری گویائی کی قوت کو ہمارے افکار دیمک چاٹ جاتی ہے۔ سو شاعروں کو جن پہاڑوں کو ہٹانا ہے ان میں سے سب سے بڑا پہاڑ خود ان کا اپنا ہے کہ جس کے تلے دبی عورتیں بکاؤ مال بنی کسی نہ کسی صورت جسم بیچنے کی حدود میں رکھی جاتی ہے۔ منٹو کے افسانے اس تناظر میں چشم کشائی کر سکتے ہیں۔ فاحشہ خانے یا قحبہ بازار علحدہ حقیقتیں ہیں جسے غیر منصف معاشرے کے اکابرین کی من مرضی کے سرٹیفکیٹ حاصل ہوتے ہیں۔ عورت چراغ خانہ ہو یا شمع محفل مرد حاکمیت کا پہاڑ اس پر کسی نہ کسی صورت مسلط رہتا ہے۔

سو شاعروں کو نئی زبان سازی کے لیے ہر اس محاورے، ضرب المثل، روزمرہ، تلمیح، اسطور، تمثال، علامت، استعارہ سے نجات پانا ہوگی کہ جو انہیں مجموعی طور پر انسان دشمنی کی ڈگر پر لے کر جاتے ہیں۔ انہیں ظالم اور مظلوم کی تمیز کے دائرے میں رہ کر نئی زبان سازی کی طرف توجہ دینا ہوگی۔ ہماری نوے فی صد شاعری میں عامیانہ سوچوں کے در کھلے ہیں۔ ان دروازوں پر عورت اور مرد کی مساوی ہم آہنگی کی تختیاں آویزاں کرنا ہوں گی۔ انہیں اپنی زبان کے وسیلے سے خواجگی کے چہرے سے نقاب ہٹانے کا جتن کرنا ہے۔ انہیں سرمایہ داری اور جاگیرداری کی ظلم چکیوں میں پستے انسانوں کے لیے آوازیں بلند کرنا ہوں گی۔ ان نظاموں کے تابع رہ کر وہ ان نظاموں کے پراپیگنڈے میں مصروف ہیں۔

اس مرحلے پر میں آپ کی خوش ذوقی کی نذر یہ نظمیہ بند پیش کرتا ہوں:

نظم

قدیم بنجر پرانے وقتوں کا، جب زمین و زماں کی وحدت تھی: کائناتی شعور زندہ تھا: نوعِ انسان کا، جب من و تو کے لخت شرازہ بند ذہنی فشار سے ناشناسا تھی، استعارہ: شدید، بھرپور ہے۔ مگر واپسی نہیں۔ یہیں رہیں: وقت کی حدوں میں: عذاب جھیلیں: جو حوصلہ ہو تو کچھ کریں: توڑ پھوڑ: تعمیرِ نو: نہیں تو، محض اِس کا سوچ لیں: سوچنا ہی کافی ہے: وقت ہر چند کہ مدوّر نہیں ہے: شاموں کے بعد صبحیں: بہار کی، روشنی کی: جو لَوٹتی نہیں ہے: تو نوحہ خوانی کا فائدہ؟ آگے دیکھو: انسانی قافلہ دم بدم رواں ہے: پلٹتا بڑھتا، فسردہ شاداں: ہزار تکمیل کی تمناؤں سے مزین: مگر وہی ایک ناتمامی! تمام تر ناتمامیوں کے باوصف اجتماعی تمام: آگے قدم: سلامت رہیں: یہ مجبوریوں کے مارے ہوئے ارادوں کا، من ہی من میں ؟چٹکنا، منزل کو دیکھنا

مجھ سے میرا نام نہ پوچھو

ان کمروں میں میں ہوں

روشن موجیں اور حفاظت کی دیواریں آویزش میں آ غشتہ حیرت کی تصویر بنی ہیں! مجھ سے میرا نام نہ پوچھو، میں احساس جان کنی کا ناشدنی عالم ہوں! ایک عظیم تناظر میں اپنی ہی رعنائی کا پرتو ہوں: بے حرکت! بے لوث قبولیت کے دامن میں پاکیزہ آنچ بھرے جذبات جواں ہوتے ہی، مرا از خود رفتہ دل، پہلے روز ابھرنے والے سورج سے، جسم و جاں کے ریشے ریشے میں پوشیدگی زندہ کر کے، رات سویر میں دھو لیتا ہے

میری صبحوں میں سبزے کی سلوٹیں پڑتی ہیں!

میں ہر ایک مصیبت کی تہذیب سمیٹنے جاؤں گا: اس کی خوشبو کی پوشیدہ مُہر شکستہ ہو جائے گی۔ ٹکڑے ٹکڑے پر میری ہیبت کی ٹھوکر کا اعلان لکھا جائے گا، میں خود ٹوٹا پھوٹا نستعلیق لکھائی کی کوشش کا پہلا مرقع بن جاؤں گا۔ میرے من میں دفن ازل کا تیرہ چہرہ قطرہ قطرہ حرفِ حقیقت کی ہستی میں آئے گا۔ (افتخار جالب)

فہیم جوزی کی نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

گھٹنوں چلتے گنجے سر تہذیبوں کا رزمیہ پڑھتے ہیں،
حکومت بدلتی ہے، تو اسی رزمیے میں نئے ناموں
کا اضافہ کرتے ہیں؛
درباری وہی ہیں؛
صرف دربار بدلتا ہے
بازار میں ردی اور نظریات ایک بھاؤ بکتے ہیں!
سٹاک ایکسچینج صرف متعلقہ لوگوں کے لیے ہے (فہیم جوزی)

ہمارے شاعروں کو معلوم ہونا چاہیے کہ حقیقی ذاتی جائے گیری یا سپیننگ اسوقت تک میسر نہیں آئے گی کہ جب تک ہم سب انسانوں کے لیے اسے مہیا نہ کریں۔ یعنی اگر دنیا میں کہیں ایک بھی مظلوم انسان موجود ہے تو میں آزاد نہیں ہو سکتا۔ میری آزادی دوسرے انسانوں سے منسلک ہے۔ یعنی بنی آدم اعضائے یکدگر اند۔

پڑھنا کیا ہے؟

___ڈاکٹر ناصر عباس نیر___

انسان ساختہ متون کو کیسے پڑھا جائے؟ اس سوال پر کم ہی غور کیا جاتا ہے۔ ایک وجہ یہ ہے کہ مسلسل پڑھتے رہنے سے، پڑھنے کا عمل خودکار محسوس ہونے لگتا ہے، اور کسی عمل کے خودکار ہونے کا مطلب یہ ہے کہ اسے ہم عادتاً انجام دینے لگے ہیں۔ اس سے وابستہ حیرت ختم ہو گیا اور اس کی نوعیت سے متعلق سوال باقی نہیں رہا۔ عام طور پر خودکار اور فطری عمل میں فرق نہیں کیا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر لوگ پڑھنے کو فطری عمل بھی خیال کرتے ہیں، حالاں کہ پڑھنا فطری عمل نہیں ہے۔ عادت اور فطرت میں فرق کی لکیر موجود ہے مگر اکثر نظر سے اوجھل رہتی ہے؛ فطرت پیدائشی چیز ہے، جس پر ہمارا اختیار نہیں، جب کہ عادت نقل اور اکتساب میں جڑیں رکھتی ہے اور جن باتوں یا چیزوں کی نقل کی جاتی ہے یا جنھیں سیکھا جاتا ہے، وہ سماجی ہیں۔ لکھنا اور پڑھنا دونوں اکتسابی ہیں۔ البتہ بولنا (صرف بولنا نہ کہ کوئی مخصوص زبان) اور سننا فطری ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بولنے اور سننے میں لوگ زیادہ دل چسپی رکھتے ہیں اور آسانی محسوس کرتے ہیں، جب کہ لکھنے اور پڑھنے میں جو کاوش درکار ہے، اس سے اکثر گریز کرتے ہیں۔ ہم سب کم یا زیادہ کاہل ہیں مگر لکھنے اور پڑھنے سے عمومی گریز کا سبب کاہلی کے علاوہ بھی ہے: ذمہ داری کا خوف۔ ثقافتی علامتوں کی دنیا میں داخل ہونے اور ان کی تفہیم کی ذمہ داری قبول کرنے کا خوف۔ جنھیں پڑھنے کا شوق ہوتا ہے، ان میں بھی اکثر ایسی کتابوں یا تحریروں کا انتخاب کرتے ہیں جن کے لیے ذہن کو کاوش نہ کرنی پڑے۔

یہ بھی واضح رہے کہ لکھنا، بولے جانے کی نقل سے زیادہ ترجمانی ہے۔ تحریر، تقریر کی ان علامتوں کے ذریعے نمائندگی یا ترجمانی ہے، جنھیں ثقافت وضع کرتی ہے۔ چناں چہ جب آپ سنتے ہیں تو چیزوں کے ادراک کا عمل اور ہوتا ہے اور جب پڑھتے ہیں تو ادراک کی ایک مختلف سطح کام کرتی ہے۔ آواز اور پھر ادائیگی ہمارے ذہن کے جن حصوں کو متحرک کرتی ہے، ان کا تعلق عملی فہم اور جمالیات سے زیادہ ہے، جب کہ لسانی علامت (جو بصری امیج سے بالکل مختلف ہے) ہمارے فہم کی گہری سطحوں اور نتیجتاً ثقافت اور خود ہماری ذات کے خفتہ گوشوں کو جگانے کا کام کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ایک ہی متن کو سننے اور پڑھنے کا عمل، اس متن سے متعلق مختلف ادراکات کو جنم دیتا ہے۔ آپ مجید امجد، فیض، راشد، ایلیٹ کی

نظمیں ان کی زبانی سنیے اور پھر انھی کو پڑھیے، الگ الگ تجربات ہوں گے۔ مشاعروں کی مقبول ترین شاعری کو پڑھنا اکثر خود اذیتی کا عمل بن جاتا ہے۔ □

پڑھتے ہوئے، آپ ثقافتی طور پر وضع کی گئی لسانی علامتوں کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ اگرچہ کوئی متن پڑھتے ہوئے اس بات کا احساس کم ہی ہوتا ہے کہ ہمارا اوّل سامنا ثقافتی طور پر اختراع کی گئی کچھ علامتوں سے ہے؛ اس لیے کہ ہم ان سے مانوس اور ان کے عادی ہو چکے ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ لسانی علامتوں سے ہماری دیرینہ شناسائی، انھیں ڈی کوڈ کرنے کے ہمارے عمل کو سہل اور خودکار بنا دیتی ہے، لیکن یہ علامتیں ہمیں متن سے ورا، اس کے عقب میں موجود یا اس کے گرد ایک ہالے کی صورت تنی ثقافتی دنیا میں لے جاتی ہیں (واضح رہے ابھی ہم متن کے موضوع کی بات نہیں کر رہے)۔ کوئی متن سنتے ہوئے، ہم متن سے باہر بھی کم جاتے ہیں اور خود متن کے اندر بھی دور تک جانے سے قاصر ہوتے ہیں؛ آواز، لحن اور متکلم کی موجودگی ہمیں لحہ موجود اور متن کی بالائی سطح تک محدود رکھتے ہیں۔ لوگوں کی اکثریت اسی بالائی سطح تک رہنا چاہتی ہے۔ لوگ زیادہ سننا اور کم پڑھنا چاہتے ہیں، اس لیے کہ پڑھنے کا عمل انھیں متن سے ورا علامتی دنیا، جس کا متن خود ایک حصہ ہوتا ہے، میں لے جاتا ہے اور وہاں وہ خود کو تنہا پاتے ہیں؛ پورے متن کو سمجھنے کی ذمہ داری ان پر عائد ہوتی ہے۔ سنتے ہوئے اس ذمہ داری کا بڑا حصہ کہنے والے کی طرف منتقل رہتا ہے۔ جو فرق پڑھنے اور سننے کا ہے، وہ صرف ایک فرد تک محدود نہیں، ان معاشروں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جو زبانی ثقافت اور تحریری ثقافت کے علم بردار رہے ہیں یا ہیں۔

زبانی ثقافت میں متون کی تعداد محدود ہوتی ہے؛ چند ایک متون مسلسل دہرائے جاتے ہیں اور ان کا کوئی ایک مصنف نہیں ہوتا۔ نیز ان کی تفہیم اور پسندیدگی اس سماج کے سب افراد کے یہاں تقریباً یکساں ہوتی ہے۔ وہ سماج گویا اندر سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں؛ ان کے یہاں تبدیلی اس آہستگی کے ساتھ ہوتی ہے کہ دہائیوں بعد محسوس کی جا سکتی ہے۔ جب کہ تحریری ثقافت میں متون کی تعداد مسلسل بڑھتی رہتی ہے۔ وہ متون نہ صرف ایک دوسرے کو رد کرتے ہیں، بلکہ ہر متن یہ باور کرانے کی سعی بھی کرتا ہے کہ اس کا انحصار لکھنے والے کی جدت طبع پر ہے۔ یعنی اس کی تصنیف پر اس کے لکھنے والا کا اجارہ ہوتا ہے۔ اس سماج میں افراد ہوتے ہیں اور فرد اپنی الگ شخصیت، الگ نقطہ نظر، الگ اسلوب کا دعویٰ کرتا ہے اور اسے منوانا چاہتا ہے۔ یہ سماج مسلسل بدلتا ہے۔ اس میں روایات کی مسلسل ٹوٹ پھوٹ ہوتی ہے۔ کسی شے کو استقلال نہیں ہوتا۔ اس میں تخلیقیت اپنی آخری حدوں کو چھونا چاہتی ہے اور زبان اپنے اظہار کے نئے نئے پیرایوں کی تلاش میں ہوتی ہے۔ ایک ہی متن کی مختلف تعبیرات نہ صرف پسند کی جاتی ہیں، بلکہ صرف وہی متن اس سماج میں باقی رہتا ہے جس کی تعبیرات مسلسل بدلتی رہیں۔ زبانی ثقافت میں روایت اور بزرگوں کی سند اتھارٹی کا درجہ رکھتی ہے، جب کہ تحریری ثقافت میں فرد کی عقل اتھارٹی ہوتی ہے۔ البتہ ایک چیز دونوں میں مشترک ہے۔ زبانی ثقافت میں جو تقدیس روایت اور بزرگوں کے قول کو حاصل ہوتی ہے، وہی تقدیس تحریری ثقافت میں عقل

کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جس طرح زبانی ثقافت میں روایت سے انحراف سماج بدری کا باعث بن سکتا ہے، اسی طرح تحریری ثقافت میں عقل سے انحراف سماج میں ناپسند کیا جاتا ہے۔ تحریری ثقافت، جدید ثقافت ہے۔ اس ثقافت میں کسی بھی متن کو کسی مخصوص معنی کی قید میں رکھنے کی کوشش رائیگاں جاتی ہے۔ تاہم یہ کوشش صرف انھی معاشروں میں کی جاتی ہے جو عبوری عہد سے گزر رہے ہوتے ہیں، وہ زبانی ثقافت سے تحریری ثقافت کی جانب بڑھ رہے ہوتے ہیں۔ جب تک کوئی ثقافت پوری طرح زبانی یا تحریری ہوتی ہے، اس کے گروہ ایک دوسرے سے اختلاف کرتے ہیں، متصادم نہیں ہوتے۔ لیکن جب ایک سماج میں ان دونوں ثقافتوں کے حامل گروہ موجود ہوں اور وہ ادارہ جاتی سطح پر منظم ہو چکے ہوں، ان میں فکری اور حقیقی تصادم کا خطرہ باقی رہتا ہے۔ یہ حقیقت پاکستانی سماج پر بڑی حد تک صادق آتی ہے۔

انسانی متون کیسے پڑھیں جائیں؟ یہ سوال آج سے دو سو سال پہلے اٹھایا جاتا تو اس کی نوعیت ہدایت آموزی کی ہوتی۔ اس کے جواب میں متن پڑھنے کا ہدایت نامہ تیار کیا جاتا۔ زبان، لغت، بلاغت، سند، روایت، شرح اور اسی طرح کے روایتی علوم سے شناسائی پر زور دیا جاتا۔ عین ممکن ہے کہ ایک متعلقہ متن کے عالم سے استفادے کی شرط بھی لازم رکھی جاتی۔ مقصود متن کی درست اور غیر مبہم تفہیم کی ایک مخصوص روایت کو برقرار رکھنا ہوتا۔ لیکن آج یہ سوال سیاسی جہت کا حامل ہے۔ اب ہدایات صرف تیکنیکی مسائل کے سلسلے میں روا سمجھی جاتی ہیں۔ مطالعہ -- جسے تعلیمی مقاصد کے سوا انجام دیا جائے--- تیکنیکی مسئلہ نہیں ہے۔ یہ اختیار اور انتخاب کا معاملہ ہے۔ قاری کو حق حاصل ہے کہ وہ کیا پڑھے اور کیسے پڑھے۔ قاری سے مراد ایک بالغ نظر شخص ہے جو دنیا کو اپنی نظر سے دیکھنے میں یقین رکھتا ہے اور اپنی نظر کو معتبر بھی جانتا ہے۔ جب ہم اس بالغ نظر شخص کو یہ بتانے کی کوشش کریں کہ وہ فلاں کتاب پڑھے اور اس کے لیے ایک مخصوص طریقہ اختیار کرے تو گویا ہم اس دنیا میں قدم رکھتے ہیں جسے ''معنی کی سیاست'' کہنا چاہیے۔ کئی کتابوں میں سے کسی ایک کتاب کو اہم سمجھنا، دراصل اس کتاب کے معنی کو سماجی دنیا میں ترجیحی مقام دینے یا کم از کم اسے قابل قبول بنانے کی سعی ہے۔ نیز قاری کے سوچنے کے لیے ایک حد مقرر کرنا ہے۔ یہ بھی ماننا چاہیے کہ سب لکھنے والے کم یا زیادہ ''معنی کی اس سیاست'' میں شریک ہوتے ہیں، جب وہ تواتر سے کچھ نام لیتے ہیں اور بعض کے سلسلے میں خاموشی اختیار کرتے ہیں۔ اردو ادیبوں کی تحریروں میں ان کے پسندیدہ ناموں کو دیکھ کر آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ وہ ترقی پسند فکر کے استقرار میں دل چسپی رکھتے ہیں یا جدیدیت و مابعد جدیدیت میں یا روایت پسندی میں۔

ہم قاری کی بالغ نظری سے لے کر اس کے انتخاب کے حق اور فیصلے کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ کہنے میں بھی ہمیں عار نہیں کہ مصنف سے جدا ہونے کے بعد متن قاری کا منتظر ہوتا ہے۔ متن کی زندگی سے اگر ہم اس میں معنی کی حرکت اور اندر اور باہر کی دنیاؤں سے اس معنی کے منسلک ہونا مراد لیں تو پھر یہ زندگی قاری

کی مرہون ہے۔ جو متن اپنے پڑھنے والوں سے محروم ہو جائے، اس کے ''زندہ در گور'' ہونے میں شک نہیں۔ لائبریریاں ایسے متون سے بھری پڑی ہیں۔ بورخیس جنت کا تصور لائبریری کی مانند کرتا ہے۔ کم از کم پبلک لائبریریاں اس دنیا کی مانند ہیں جہاں ایک طرف ہنستے بستے شہر اور دوسری طرف شہر خاموشاں۔

ہم یہاں چند بنیادی باتوں کا اعادہ چاہتے ہیں۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں کہا گیا ہے کہ پڑھنا اکتسابی عمل ہے۔ ہر قاری اوّل اوّل اسے سیکھتا ہے۔ جب ایک شخص یہ بنیادی بات بھول جائے، اس کی پڑھنے کی آزادی حقیقت میں خطرے کی زد پر آجاتی ہے۔ پڑھنے کے اساسی عمل کو یاد کرنا، ایک طرف اسے خودکار ہونے سے بچاتا ہے، دوسری طرف قاری کے مطالعہ متن کے اس حق کی حفاظت کرتا ہے جو اسے بہ طور قاری حاصل ہے اور جس میں مداخلت کا اختیار کسی کو نہیں۔ یوں بھی کسی متن کا قاری ہونا ایک ایسے نجی منطقے کو خلق کرنا ہے جہاں متن اور قاری ایک دوسرے سے راز و نیاز کرتے ہیں؛ اگر کوئی تیسرا ان کے راز و نیاز میں کوئی سرگوشی کر سکتا ہے تو وہ زیر مطالعہ متن کی ثقافتی علامتیں ہیں یا قاری کی شخصی یادداشتیں۔

کثرت سے دہرائے جانے کے سبب، پڑھنا اکتسابی محسوس نہیں ہوتا۔ یہ حقیقت کہ متون کو پڑھنے کے لیے اوّل اوّل سخت محنت کی گئی تھی، محض اس لیے ذہن سے محو ہو جاتی ہے کہ آدمی مسلسل پڑھتا رہتا ہے۔ جیسے دوڑتے ہوئے یاد نہیں رہتا کہ کبھی محض انھی دو پاؤں پر کھڑا ہونے کے لیے خاصی مشق کرنا پڑی تھی۔ اس حقیقت کا محو ہو جانا، پڑھنے کے حق میں اچھا نہیں ہے۔ جب پڑھنے کا عمل خودکار محسوس ہونے لگے تو سمجھیے، پڑھنے کا عمل سرے سے واقع ہی نہیں ہو رہا۔ آدمی کے اندر کوئی لرزش بپا ہو رہی ہے نہ متن کی دنیا کا کوئی سربستہ حصہ اپنا انکشاف کر رہا ہے؛ نہ دونوں میں ایک دوسرے سے راز و نیاز کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے؛ اور نہ حقیقی دنیا کو نئے سرے سے دیکھنے، نئی سطح سے سمجھنے اور سابق تصورات پر نظر ثانی کا احساس پیدا ہونے کا وہ کمیاب لمحہ رونما ہو رہا ہے، جو کسی متن کے پڑھنے کا انعام ہے، اور جس کے بغیر صفحوں کے صفحے کھنگالنا محض مشقت ہے۔

پڑھنا ہے کیا؟ پڑھنا، ایک 'مکمل سرگرمی' ہے۔ یہ ان سرگرمیوں سے مختلف ہے جن میں آدمی بے دلی سے شامل ہوتا ہے یا اس کی ذات کا کوئی ایک حصہ شریک ہوتا ہے اور باقی حصے الگ رہتے ہیں اور اس کا نتیجہ ایک جذباتی خلفشار کی صورت میں نکلتا ہے۔ مکمل سرگرمی، ہستی کی مکمل سپردگی (بہ شرط ہوشیاری) اور شمولیت کا تقاضا کرتی ہے۔ گویا پڑھنا، بہ یک وقت ذہنی و احساسی، تخیلی و تعقلی اور نجی و سماجی ہے۔

عام حالت میں آدمی کی ہستی منقسم رہتی ہے۔ تقسیم: بیگانگی، علیحدگی اور خود پسندی کو جنم دیتی ہے۔ ہماری عمومی حالت ان اندھوں کی سی ہوتی ہے جو ہاتھی کو چھو کر بیان کرنے کی کوشش کر رہے ہوتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی پورے ہاتھی کا تصور تک نہیں کر سکتا، اس لیے وہ پورے ہاتھی کو بیان بھی نہیں کر سکتا۔ اس کی تلافی وہ جز کو کل قرار دینے کی صورت میں کرتا ہے۔ چوں کہ باقی بھی اسی طرح کا دعویٰ کرتے ہیں، اور اس پر اصرار کرتے ہیں، اس لیے ان میں جھگڑے ہوتے ہیں۔ پڑھنے کی سرگرمی ہستی

کے منتشر حصوں کو یکجا کرنے کا امکان رکھتی ہے۔ہم نے ہستی کی جس تقسیم کا ذکر کیا ہے، یہ ہم سب کی تقدیر ہے؛ دوسرے لفظوں میں یہ وجودی ہے۔ (تاہم نوآبادیاتی معاشروں میں اس میں سیاسی و ثقافتی جہات پیدا ہو جاتی ہیں)۔ ہم سب کی ذہنی نشوونما ماں اور فطرت سے اوّلین وحدت کے ٹوٹنے کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔ یہ تقسیم زبان سیکھنے کے بعد مزید گہری ہو جاتی ہے۔ ثقافتی علامتوں کی دنیا میں داخل ہونے کے بعد یہ تقسیم بڑھتی جاتی ہے۔ ہم جذباتی طور پر پہلے فطرت اور ماں سے جدا ہوتے ہیں، پھر خود سے، جب ہمارے یہاں شعور ذات جنم لیتا ہے۔ اردگرد سے جذباتی انقطاع کے بعد، ہمارے محسوسات اور خیالات میں ثنویت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ ہم بہترین خیالات کے ساتھ بدترین محسوسات کے حامل ہو سکتے ہیں۔ دنیا کو اپنے خیالات سے بدلنے والا شخص اپنی جذباتی دنیا میں قابل رحم ہو سکتا ہے۔ دنیا کو لازوال فن پارے عطا کرنیوالے خودکشی کر لیتے ہیں: ارنسٹ ہیمنگوے، ورجینیا وولف، سلویا پلاتھ، شکیب جلالی، سارہ شگفتہ۔ اس تقسیم کا تجربہ ہم کسی ایک چیز، ایک فرد، دنیا، کائنات اور خود اپنے لیے بھی کر سکتے ہیں۔ اسی طرح ایک ہی چیز، ایک ہی آدمی، ایک ہی کتاب، ایک ہی رشتے کے سلسلے میں ہمارے خیالات و احساسات شاید ہی یکساں رہتے ہوں۔ ایک وقت کی محبوب ترین ہستیاں اور کتابیں ہمارا جہنم بن سکتی ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ کل کا جہنم آج ہمارے لیے فردوس صورت ہو۔ یہ دوجذبیت ہماری شخصیت کا مستقل حصہ بنی رہتی ہے۔ غالب کا شعر آدمی کی اسی وجودی حالت کو بیان کرتا ہے:

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

بے دماغی، نفسیات اور فلسفے کی اصطلاح بن سکتی ہے۔ کلاسیکی شاعری میں ''دماغ'' تفکر، میلان، توجہ، رغبت، خواہش کے مطالب لیے ہوئے ہے۔ بے دماغی کی حالت، فکر اور رغبت دونوں کے ترک کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ چمن سے پہلے محبت تھی، اب بے دماغی ہے۔ بے دماغی بھی ایسی کہ اس چمن کے پھول کی خوشبو ہی سے ناک میں دم آتا ہے۔ (بوئے گل اور ناک میں دم میں کیا عمدہ لفظی و معنوی رعایتیں ہیں)۔ اس میں ہلکا سا طنز اور تفاخر بھی شامل ہے۔ (کب بے دماغی شہر سے دیتی ہے اٹھنے میر/ یوں تو خیال وادی مجنوں کروں ہوں میں: میر تقی میر) یعنی بے دماغی مریضانہ رویہ نہیں۔ اپنی اصل حالت کو قدرے تفاخر کے ساتھ قبول کرنے کا رویہ ہے۔ یہاں غور طلب نکتہ یہ ہے کہ چمن سے محبت کے خاتمے کو نفرت نہیں کہا گیا بلکہ بے دماغی کا نام دیا گیا ہے۔ (یہ بھی قابل غور بات ہے کہ کلاسیکی شاعری میں محبت کے مقابل نفرت کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو)۔ یہاں اس کے اسباب پر گفتگو کا موقع نہیں۔ صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ ایک ہی شے (چمن) کے سلسلے میں دو متضاد حالتوں کو محسوس کرنا بنیادی طور پر لسانی مسئلہ ہے۔ نفسیات کی اصطلاح میں جسے دوجذبیتیا نام دیا گیا ہے، وہ پولش مفکر کے بہ قول زگمنٹ بامن (Zygmunt Bauman) کے بہ قول ''لسانی فساد'' ہے۔ زبان کا کام، اشیا کو نام دینا اور ان کی

زمرہ بندی کرنا ہے۔ دوجذبیت میں زبان اس مشکل میں پڑتی ہے کہ وہ ایک ہی شے کو کیسے دو مختلف نام دے۔ جس چمن کو محبت سے مشخص کیا تھا، محبت کے خاتمے کے بعد اسے کیا نام دے؟ چیزیں دنیا میں ایک انتشار کی حالت میں پڑی ہوتی ہیں؛ انھیں نام دے کر الگ چھانٹ کر، ایک نظم میں پرو دیا جاتا ہے۔ دوجذبیت انھیں پھر بے نظمی کی حالت میں لے جاتی ہے۔ خود بے دماغی کی ترکیب میں بے نظمی (اور اس کے پیدا کردہ خلا) کی طرف اشارہ موجود ہے۔ اگر دوجذبیت/تقسیم/ بیگانگی اپنا کوئی بھی رشتہ زبان سے رکھتی ہے تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ اس کا حل بھی زبان سے تعمیر کیے متن میں ہوگا۔ بے دماغی کی حالت کو شعر میں بیان کرنا، اس حالت کی بے نظمی کو نظم میں بدلنے کی سعی ہے۔

سماج، آدمی کی اس بے دماغی کا ادراک رکھتا ہے۔ تاہم جس طرح آدمی کے یہاں خود پسندی ہے، سماج کے یہاں بھی ہے (اس کا آغاز آدمی سے ہوتا ہے یا سماج سے، اس پر الگ سے بحث کی ضرورت ہے)۔ وہ آدمی کی اس بیدماغیا دوجذبی میلان کو ختم کرنے کے لیے کہانیاں وضع کرتا ہے۔ ہر سماج میں وہاں کے انسانوں کے بنیادی وجودی مسائل کے سلسلے میں کہانیاں موجود ہوتی ہیں۔ بچے کو ماں اور فطرت سے وابستہ رکھنے کی کہانیاں خود مائیں یا دوسری بزرگ عورتیں بیان کرتی ہیں۔ پھر یہ منصب سماج سنبھالتا ہے۔ بعد میں ریاست اور اس کے تعلیمی، مذہبی، ثقافتی ادارے۔ ان سب کے نتیجے میں بچہ ثقافتی علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا اس ساری تعلیم و ہدایت کے نتیجے میں آدمی کی بے دماغیا اس کی ہستی میں موجود تقسیم ختم ہو سکتی ہے؟ یعنی کیا آدمی حاصل کی گئی تعلیم اور سنی گئی کہانیوں کے بعد ایک ایسی زندگی بسر کر سکتا ہے جس میں اسے اپنے اندر کوئی رخنہ محسوس نہ ہو، جو اسے ذاتی کاوش پر مجبور نہ کرتا ہو؟ کیا ہم سب سماج کی سنائی گئی کہانیوں اور ریاست کے دیے گئے بیانیوں پر ہمیشہ یقین کیے رکھتے ہیں یا ان کے سلسلے میں ہمارے احساسات سدا ایک جیسے رہتے ہیں؟ ہم آدمی کی زندگی کی بے اطمینانی کی دوسری صورتوں کی نہیں، محض ایک صورت کی بات کر رہے ہیں جس میں آدمی خود کو بٹا ہوا محسوس کرتا ہے۔ زبانی معاشروں میں بھی کہانیوں کو بار بار دہرانے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ مذاہب باقاعدگی سے عبادت پر زور دیتے ہیں۔ گویا آدمی اپنے اندر کے رخنے کو محض ایک کہانی سے نہیں پر کر سکتا۔ البتہ وقتی طور پر اس کے داخل کی تقسیم معطل ہو سکتی ہے۔ اسے ارادی طور پر فراموش بھی کیا جا سکتا ہے؛ اسے دبایا بھی جا سکتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ لوگ سماج اور ریاست کی کہانیوں پر غیر مبہم یقین کرنے لگتے ہیں۔ ان کی خاطر جان بھیدے دیتے ہیں اور انھی کے سبب قتلام شروع کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ دونوں صورتیں، آدمی کی ہستی کی تقسیم کے خاتمے کی نہیں، اس کے گہرے ہونے کی گواہی دیتی ہیں۔ اندر سے بری طرح منتشر و منقسم اور نفرت سے لبریز شخص ہی خود کو یا دوسروں کی جان لے سکتا ہے۔

مذہبی و روحانی تجربات بھی مذکورہ دوئی کے خاتمے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ولیم جیمز کی Varieties of Religious Experience، اس موضوع پر اچھی کتاب ہے جس کا اردو ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم

نے "نفسیات واردات روحانی" کے نام سے کیا ہے۔ اس میں عیسائی بزرگوں کے روحانی تجربات کا بیان ہے۔ متعدد مسلمان صوفیہ کی کتب میں بھی اس طرح کے تجربات کا بیان ہے۔ کتاب اللمع فی التصوف، رسالہ قشیریہ، کشف المحجوب۔ ان میں ''تذکرہ غوثیہ'' خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ جدید زمانے میں ''پڑھنا'' ایک ایسی مکمل سرگرمی ہے جو انسان کے وجود کی دوئی اور دیگر رخنوں کے سلسلے میں کار آمد ہے۔ اسی مقام پر یہ واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ ''پڑھنا'' مذہبی وروحانی تجربے کا متبادل نہیں ہے، نہ ان کے مماثل ہے۔ یہ ایک الگ نوع کی سرگرمی ہے۔ اس کی اہمیت ومعنویت وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھیں انسانی علم وسعی کے معتبر ہونے میں شک نہیں ہوتا۔

'مکمل سرگرمی' کا مطلب ہے کہ مذکورہ دوجذبی میلا نیا بے دماغی، خواہ وقتی طور پر ہی سہی، باقی نہ رہے۔ جب "پڑھنا" ایک مکمل سرگرمی بننے میں کامیاب ہوتا ہے تو ہم "وحدت" کا تجربہ کرتے ہیں۔ جس اوّلین وحدت کییاد ہمیں اکثر آتی ہے اور جو ہمیں محبت سے لے کر خدا، قوم پرستی، جنگلوں، صحراؤں میں لیے پھرتی ہے، اس سے مماثل وحدت کا تجربہ ہم پڑھنے کے دوران میں کرتے ہیں۔ اوّلین **وحدت**-- اپنی ماں اور فطرت سے-- تو کبھی نہیں لوٹ سکتی؛ آدمی اس جنت میں واپس نہیں جاسکتا، جسے اس نے چھوڑ دیا یا جہاں سے اسے نکال دیا گیا۔ آپ شعور یا زیادہ صحیح لفظوں میں آشوب آگہی سے گزرنے کے بعد قبل شعور کی حالت میں نہیں جاسکتے، خواہ آپ کے اندر واپس جانے کی آرزو کتنی ہی شدید اور سچی ہو۔ آدمی کو جنت گم گشتہ ملتی ہے اور نہ قوموں کو عظمت رفتہ۔ ہاں کسی نئی جنت اور نئی عظمت کا امکان ہوسکتا ہے۔ منیر نیازی نے اس کی ایک سطح بیان کی ہے:

واپس نہ جا وہاں کہ تیرے شہر میں منیر
جو جس جگہ پہ تھا وہ وہاں پہ نہیں رہا

لیکن اس سے ملتی جلتی وحدت کا مختلف انداز میں تجربہ (پڑھنے کے ذریعے) نہ صرف ہم کر سکتے ہیں، بلکہ وہ ہماری نجات کے لیے ازبس ضروری ہے۔ سیاسی اور وجودی نجات۔ مبادا وحدت کے لفظ سے غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اس کا وحدت الوجود سے تعلق ہے نہ کسی اور طرح کے صوفیانہ تجربے سے۔ صوفیانہ تجربہ کامل نفی سے عبارت ہوتا ہے؛ انا اور اس کے متعلقات کی نفی۔ جب کہ زیر نظر تحریر میں وحدت سے مراد جزئی سطح پر احساس وخیال کی ثنویت اور کلی سطح پر تخیل وتعقل، ذاتی وسماجی زندگی میں تقسیم کا معطل ہونا ہے۔

پڑھنے کے عمل کے تین مراحل ہیں۔ آغاز ایک دنیا سے رخصت ہے؛ اس کا وسط دوسری دنیا میں داخل ہونا ہے؛ اور انجام دونوں دنیاؤں کو معرض استفہام میں لانا ہے۔ جیسے ہی آپ پڑھنا شروع کرتے ہیں، جانی پہچانی، معمول کی دنیا سے رخصت ہو کر آپ کسی اور کی ساختہ دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ رخصت ہونا اور داخل ہونا۔۔۔ اگر اپنی تمام تر نفسی حالت کے ساتھ رونما نہ ہوں تو پڑھنے کا عمل واقع نہیں ہوتا؛ آپ محض صفحے پلٹتے

ہیں، جماہی لیتے ہیں اور کتاب ایک طرف پھینک کر سیل فون یا کسی دوسرے کام میں مصروف ہوجاتے ہیں۔ رخصت ہونے کا مطلب، چھوڑنا، علیحدگی اور فراموشی ہے، جب کہ داخل ہونے کا مطلب ایک عالم حیرت کے ساتھ قبولیت اور نیم باز آنکھوں کے ساتھ سپردگی ہے۔ اگر چھوڑی ہوئی جگہ، یا وہ حالت جس سے آپ علیحدہ ہوئے ہیں، وہ آپ کییادداشت میں پوری طرح جگہ بنائے ہوئے ہوں، آپ مڑ مڑ کر دیکھتے ہوں، ٹھوکر کھاتے ہوں تو اسے رخصت نہیں کہا جاسکتا۔ اگر ایک دنیا سے رخصت مکمل نہیں تو نئی دنیا میں داخلے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جو شخص اپنی معمول کی دنیا (اس میں انا کو بھی شامل کر لیجیے) کو معطل اور ترک کرسکتا ہے، وہی خود کو کسی اور کے سپرد کرسکتا ہے۔ نشان خاطر رہے کہ سپردگی کا تجربہ سرشاری کا ہے۔

کسی تحریر کو پڑھنے کی سرگرمی کا عروج، وہ حالت ہے جب آپ خود کو کسی اور کی تحریر کے سپرد کردیتے ہیں، اس تحریر کو موقع دیتے ہیں کہ وہ اپنے اسرار کی بارش آپ پر برسائے، مگر ایک رو مسلسل رواں رہنی چاہیے جو یاد دلاتی رہے کہ آپ ایک انسان ساختہ متن میں کھوئے ہوئے ہیں۔ اسے بریخت نے ''بیگانگی کا اثر'' یعنی Alienation effect کہا تھا۔ اس نے یہ اصطلاح ڈرامے کے لیے استعمال کی تھی۔ اس کا مقصود ایک ایسی تیکنیک تھی جو ناظر کو تھیٹر کے مصنوعی ہونے کی حقیقت یاد دلاتی رہے۔ مابعد جدید فکشن میں بھی اسی سے ملتا جلتا اہتمام کیا جاتا ہے؛ قاری کو برابر یاد دلایا جاتا ہے کہ وہ ایک خاص فرضی کردار کی زبانی قصہ سن رہا ہے۔ اگر مذکورہ رو کا سرا، سپردگی کے دوران میں ہاتھ سے کھو جائے تو آپ سرشاری یا پڑھنے کا کیف تو حاصل کریں گے، مگر کچھ کھو بھی دیں گے۔ (اور یہ "کچھ" معمولی نہیں ہے)۔ وصل بھی دو طرفہ کیف کا تجربہ ہے؛ اگر یک طرفہ ہو تو اس میں سادیتیا مساکیت سے ملنے والی منفی سرشاری ہوتی ہے۔ کچھ یہی صورت متن کے مطالعے میں بھی دہرائی جاسکتی ہے۔ جو لوگ متن سے محض سرشاری حاصل کرنے کو اپنے مطالعاتی سرگرمی کی معراج خیال کرتے ہیں، ان کی شخصیت میں مساکیت کا میلان ہوسکتا ہے۔ یعنی تشدد آمیز سرشاری حاصل کرنے کا میلان۔ آدمی کے تشدد کو بھلایا جاسکتا ہے، مگر متن کا تشدد ذہن ودل میں دور تک پہنچتا ہے اور آدمی کے تصور دنیا پر شدت سے اثر انداز ہوسکتا ہے۔ آدمی متن میں ظاہر کیے گئے تصور دنیا کو چپ چاپ، خوشی کے ساتھ جذب کر لیتا ہے اور پھر دنیا سے وہ خود، آزادانہ معاملہ نہیں کرتا، اس متن کا معنی اس کے ذہن ودل میں مقتدر حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ نیز مساکیت سے ملنے والی تشدد آمیز مسرت اس کی شخصیت کا مستقل حصہ بننے کا امکان رکھتی ہے۔ بیدی کے ''لاجونتی'' کی لاجو کی مانند۔ وہ سندر لال کے ستم سہہ کر جو خوشی محسوس کرتی ہے، اسی میں اپنے ہونے کا مفہوم پاتی ہے۔ فسادات میں تقدیر اسے کسی اور کے پاس لے جاتی ہے۔ واپس آتی ہے تو سندر لال اس سے نرمی سے پیش آتا ہے۔ اسے لگتا ہے، اس کے ہونے کا مفہوم باقی نہیں رہا۔

بریخت یہ ذمہ داری مصنف پر ڈالتا ہے کہ وہ ناظر (قاری) کو خبردار رکھے۔ مصنف اپنی تحریر میں ''اجنبیت'' کا احساس پیدا کرے تاکہ قاری سوال اٹھائے کہ کون سا کردار کس طور سماج کی سچائی کی

نمائندگی کرتا ہے۔ مابعد جدید فکشن بھی قاری کو ہوشیار رکھنے کی سعی کرتا ہے تا کہ وہ فکشن اور حقیقت کے پیچیدہ تعلق کو سمجھ سکے؛ فکشن کا ہر کردار ایک اختراع ہے اور اس کے ذریعے پیش کی جانے والی دنیا بھی اختراع ہے۔ ایسا ادب قاری کو ہوشیار رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ اردو میں مرزا اطہر بیگ نے ایسا ہی فکشن تخلیق کیا ہے۔ ان سے پہلے شاعری میں غالب، میرا جی، راشد اور مجید امجد کا آخری دور کا کلام بھی قاری کو ہوشیار رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ مقبول عام ادب اس کے برعکس اہتمام کرتا ہے۔ وہ ''فکشن'' ہی کو حتمی سچ سمجھنے کا دھوکہ پیدا کرتا ہے۔

سپردگی میں ہوشیاری، متن کے مطالعے کا اساسی اصول کہا جا سکتا ہے۔ تاہم ایک دوسری انتہا بھی ممکن ہے۔ کچھ لوگ سرے سے سپردگی کا تجربہ ہی نہیں کرتے۔ متن کا مطالعہ کرتے ہوئے، وہ فقط ہوشیاری کو بروئے کار لاتے ہیں۔ وہ حسیات پر ادراک کو، وجدان پر تعقل کو ترجیح دیتے ہیں۔ چناں چہ یہ لوگ خود کو متن کے سپرد کرنے سے زیادہ، اس پر حاکم ہونا پسند کرتے ہیں۔ انھیں غالباً خوف ہوتا ہے کہ کسی اور کا ساختہ متن انھیں نگل لے گا؛ وہ پسپا ہو جائیں گے؛ وہ اگر حقیقت میں بالشتیے ہیں تو وہ خود کو ننگی آنکھوں سے دیکھ لیں گے۔ یہ لوگ اس لمحے کو رونما ہی نہیں ہونے دیتے جہاں متن اپنی حسیات سے چنگاریاں پیدا کرتا ہے اور جو قاری کی حسی دنیا میں ہلچل سی پیدا کرتی ہیں۔ اوّل ان کا سروکار متن کے محض معانی سے ہوتا ہے، دوم وہ متن کے معنی 'دریافت' نہیں کرتے، بلکہ استبدادی انداز میں متن کے معانی 'متعین' کرتے ہیں۔ نفسی طور پر یہ لوگ سادیت پسند ہوتے ہیں؛ انھیں متن کو مسخ کر کے، متن پر تشدد کر کے مسرت ملتی ہے۔ متن کو خود بولنے کا موقع دیے بغیر یعنی متن کے بارے میں متن ہی سے، اس کے اصلی سیاق کے ساتھ حوالہ لائے بغیر اس کی نمائندگی تحکم کے ساتھ خود کرنا متن پر تشدد ہے۔ تحکم ہی تشدد کی زبان ہے۔ وہ اپنے نگلے جانے کے خوف کا اظہار، دوسروں کو متشددانہ انداز میں نگل لینے کی صورت میں کرتے ہیں۔ یہ بات ان کی نظر سے اوجھل رہتی ہے کہ متن کے معانی دریافت کرنے کے لیے، حاکمانہ طرز عمل نہیں، وہ انکسار چاہیے جو ایک طرف حقیقی جستجو کا پیدا کردہ ہے اور دوسری طرف اپنی انا کو جھکانے اور متن کے آگے تسلیم بجا لینے کا زائیدہ ہے۔ جب کہ ان لوگوں کی انا اتنی بڑی ہوتی ہے کہ وہ اس امکان ہی کو رد کرتی ہے کہ معنی کا کوئی دوسرا سرچشمہ ہو سکتا ہے۔ وہ جب کسی متن کو یکسر رد کرتے ہیں، اسے ایک حاکم کی مانند زیر کرتے ہیں یا اسے محض ذریعہ سمجھتے ہیں تو خود اپنی انا یا اپنے نظریے ہی کو معنی کا برتر سرچشمہ باور کرا رہے ہوتے ہیں۔ مستشرقین کی کتب میں یہ حاکمانہ طرز عمل ملتا ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت میں جھگڑے بھی اسی طرز کے مطالعہ متن کی مثال ہیں۔ پاکستان میں منٹو پر لکھی گئی تنقید کا بڑا حصہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے، تاہم اس طرز مطالعہ کی کلاسیکی مثال ساقی فاروقی کی ''ہدایت نامہ شاعر'' ہے۔

متن کے سلسلے میں مساکیتیا سادیت کے رویے اس تقسیم کو مزید گہرا کرتے ہیں، جسے ختم کرنے کا

امکان پڑھنے کے عمل میں ہے۔ مساکیت میں حسی انفعال کی صورت ہوتی ہے، جب کہ سادیت میں تعقلی فعالیت عروج پر ہوتی ہے۔ ہم جس وحدت پر بار بار زور دے رہے ہیں، اس میں حس و تعقل کی تقسیم ہی معطل نہیں ہوتی، قاری اور متن کی ایک دوسرے پر برتری کا تصور بھی ختم ہوتا ہے۔

یہ ایک عجیب و غریب حقیقت ہے کہ حاکمیت کا جذبہ انسانوں سے زیادہ متون پر حاوی ہونا پسند کرتا ہے۔ ایک تو اس لیے کہ انسان حاکمیت کو للکارتے ہیں یا للکار سکتے ہیں اور متون اپنے مسخ کیے جانے کے خلاف مزاحمت نہیں کر سکتے۔ دوم اس لیے کہ انسان جو کچھ جانتے ہیں اور سیکھتے ہیں ان کا سرچشمہ متون ہوتے ہیں، لہٰذا اگر متون کے من مانے معانی متعین کر دیے جائیں تو ان کی مدد سے ان سب ذہنوں کو بھی قابو میں کیا جا سکتا ہے، جو یہ متون پڑھتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو انسانوں کے درمیان حقیقی کش مکش کی رزم گاہ کوئی نہ کوئی متن ہوتا ہے۔ جب کوئی شخص کسی متن کے استبدادی انداز میں معنی متعین کرتا ہے تو وہ بھی کسی نہ کسی اور متن پر انحصار کر رہا ہوتا ہے، جو تحریری بھی ہو سکتا ہے اور زبانی بھی۔ ضروری نہیں کہ وہ ایک ہی متن ہو؛ وہ متون کا ایک نظام بھی ہو سکتا ہے، جو ایک مشترک تصور کائنات میں شریک تصور کیے جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں متون کی کش مکش دراصل تصورہائے دنیا کی کش مکش ہوتی ہے، اور متون کو اس لیے رزم گاہ نہیں بناتی کہ متون حقیقی دنیا کی کامل وفاداری کے ساتھ ترجمانی کرتے ہیں، بلکہ اس لیے کہ متون چیزوں، تصورات اور بیانیوں کو مستقل طور پر محفوظ رکھ سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں استبدادی انداز میں متن کے معنی متعین کرنے والا قاری کسی پرانے متن پر جو انحصار کرتا ہے، اس کی بنیاد متن کی اس سچائی کو پیش کرنے کی صلاحیت پر یقین ہوتا ہے جسے وہ قاری اپنی حقیقی زندگی میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔ لہٰذا اس قاری کی پہلی کوشش ان معانی کی توثیق ہوتی ہے جو اس نے کسی اور متن سے اخذ یا قبول کیے ہوتے ہیں، اور اگر توثیق نہ کر سکے تو ان اخذ شدہ معانی کو مسلط کرنے کی سعی ہوتی ہے۔ دونوں صورتوں میں وہ ایک نئے متن کے روبرو ہونے کا تجربہ نہیں کرتے؛ وہ کچھ حاصل نہیں کرتے، اپنے سابق حاصل کے ساتھ نرگسیت پسندانہ تعلق کو مستحکم کرتے ہیں۔ اس سادیت پسندانہ، استبدادی رویے کی ایک سے زیادہ نفسیاتی وجوہ ہیں۔ ایک وجہ شخصی ہے، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ دوسری وجہ پرانے اور نئے کے تضاد کو حل نہ کر سکنے میں ناکامی کا احساس ہے؛ پرانے متن سے جذباتی وابستگی، نئے متن کا خوف پیدا کرتی ہے۔ وہ نئے متن کو نظر انداز نہیں کر سکتا اور پرانے کے معانی سے دست بردار نہیں ہو پاتا اور اسی سے اس کے یہاں تضاد پیدا ہوتا ہے۔ اس شخص سے زیادہ قابل رحم کوئی نہیں جو اپنے تضادات سے آگاہ نہ ہو اور اس سے بڑھ کر المیہ کس کا ہوگا جو اپنے تضادات کو حل نہ کر سکے۔

سپردگی میں ہوشیاری کا مطلب، زیر مطالعہ متن سے مسلسل مکالمہ ہے۔ آپ ہر ہر لفظ کو غور سے اور محسوس کر کے پڑھتے ہیں اور سوچتے جاتے ہیں۔ آپ زیر مطالعہ تحریر کو اپنی بات کہنے کا پورا موقع دیتے ہیں، پوری توجہ سے اسے سنتے ہیں؛ اس کے آہنگ، اس کے لہجے، اس کی منشا، اس کے دلالتوں، اشارت

سب کو سمجھتے جاتے ہیں اور ساتھ ہی ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات کو ابھرنے کا موقع دیتے ہیں، اور ان کے جوابات متعلقہ تحریر میں راست تلاش کرتے ہیں یا اس کی قائم کی ہوئی تخیلی یا تعقلی فضا میں دریافت کرتے ہیں یا پھر اپنی ذہنی دنیا میں دیکھتے ہیں یا پھر دیگر کتابوں یا اشخاص کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ ایک کتاب کو پڑھنا اوّل ثقافتی علامتی دنیا میں داخل ہونا ہے، دوم اس نئی دنیا کے اسرار کو ایک بیدار مغز سیاح کی مانند دریافت کرنا ہے جسے کتاب خلق کرتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اچھی کتابیں کوئی خاص بات، نظریہ ذہنوں میں راسخ کرنے کے بجائے، ہمیں اپنی دنیا کو اپنی نظر سے دیکھنے کے قابل بناتی ہیں۔ تاہم اگر قاری سپردگی میں ہوشیار ہو تو ہر کتاب سوالات کو تحریک دینے کا باعث بن سکتی ہے، خود اپنے خلاف ہی سہی۔ مقتدر طاقتیں ایسی کتابوں کی اشاعت پسند کرتی ہیں جن کا پیغام غیر مبہم، ترغیب آمیز ہو اور ذہن کے استفساری عمل کو معطل کرتا ہو۔ مقتدرہ کے عزائم کو اگر کوئی شکست دے سکتا ہے تو وہ قاری کا استفسار پسند ذہن ہے۔ واضح رہے کہ استفسار پسندی میں حاکمیت نہیں ہوتی؛ مسلسل جستجو ہوتی ہے۔ استفسار پسند ذہن، دوسروں کے پیدا کردہ معنی کو زیر کرنے کے بجائے، انھیں آزادانہ سمجھنے، ان کی مدد سے روشنی کشید کرنے اور اسے آگے پھیلانے میں یقین رکھتا ہے۔ گزشتہ سطور میں ہم نے دوجذبیت کے سلسلے میں کہا تھا کہ وہ ایک لسانی فساد ہے۔ اس کے حل اور بھی ہوں گے، لیکن ایک حل مطالعے میں بھی ملتا ہے۔ جب آپ مطالعہ کرتے ہوئے، نئی نئی ذہنی، جذباتی، احساساتی حالتوں کو نام دیتے ہیں، یعنی انھیں مشخص کرتے جاتے ہیں تو دوجذبیت کی پیدا کردہ تقسیم معطل ہوتی جاتی ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ پڑھنا بڑی حد تک موضوعی (Subjective) عمل ہے۔ باہر کی معروضی دنیا سے رخصت ہو کر، ذہن، تصور، تخیل، فنتاسی کی دنیاؤں میں ایک بچے کی سی حیرت کے ساتھ چلے آنا ہے، یعنی موضوعی حالت میں مبتلا ہونا ہے۔ عام طور پر موضوعی حالت کو منفعل کہا جاتا ہے یا خود پسندی پر محمول کیا جاتا ہے۔ لیکن عام موضوعی حالت اور پڑھنے کے نتیجے میں طاری ہونے والی موضوعی حالت میں فرق کیا جانا چاہیے۔ پہلی صورت میں آپ دوسروں سے یکسر بے خبر اور خود میں گم ہوتے ہیں، مگر دوسری صورت میں آپ کچھ بنیادی باتوں کا نئے سرے سے تجربہ کرتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ آدمی کے ذہن، تصور، تخیل اور فنتاسی کی حدیں کیوں کر قائم ہوتی ہیں؟ وہ کیسے ثقافتی علامتی نظام سے ہم رشتہ ہوتی ہیں؟ کیوں کر ایک تحریر ایک طویل پیچیدہ سلسلے کی کڑی بنتی ہے؟ ہر کتاب دوسری کتابوں سے جڑی ہوتی ہے۔ آپ پر کھلتا ہے کہ یہ متن ہی ہے جو تصور، تخیل اور تفکر کی حدوں کو قائم کرتا ہے۔ ہم میں سے کون ہے جو یہ دعویٰ کر سکے کہ اس کا تصور لامحدود ہے؟ تصور کا لامحدود ہونا محض ایک فنتاسی ہے، ایک ایسا تخیل ہے جو اس لیے قبول کر لیا جاتا ہے کہ ہم اپنے تصور کو لامحدود کرنا چاہتے ہیں۔ آدمی کا ذہن، تصور، تخیل، یہاں تک کہ لاشعور بھی ساختہ ہے۔ انھیں ان زبانی و تحریری متون نے ساخت کیا ہے جو ہم تک پہنچے ہیں، جن میں سے کچھ ہمیں یاد ہیں، باقی بھول گئے ہیں۔ نیز وہ ہمارے لاشعور میں پہنچ کر اپنی صورتیں اور ہیئتیں بدل لیتے ہیں۔ آدمی کی ذہنی

دنیا میں اگر کوئی شے واقعی پراسرار ہے اور اسے پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا تو وہ ان متون کو نئی تراکیب دینا ہے۔ بالکل ایسے ہی، جیسے آپ بنیادی اعداد کی مدد سے کچھ حیرت انگیز اعداد وضع کر سکتے ہیں۔ لہٰذا پڑھنے کی اساسی، مکمل سرگرمی کو ممکن بنا کر ہم اس حقیقت کا ایک بار پھر ادراک کرتے ہیں کہ ہماری موضوعی دنیا ساختہ ہے، ایک تشکیل ہے، جس کا مواد ہم نے 'دوسروں' سے لیا ہے، مگر جسے ایک ترتیب ہم نے-مکالمے اور استفسار پسندی کی مدد سے دی ہے۔ اس بات کو قبول کرنا آسان نہیں، مگر قبول کرنے نہ کرنے سے یہ حقیقت تبدیل نہیں ہوتی کہ ہماری موضوعیتیں (Subjectivities) کی کنہ دوسروں کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ ہمارے اختیار میں بس یہ ہے کہ ہم ان پر سوال قائم کر سکیں، انھیں سمجھ سکیں، ان کے سرچشموں تک پہنچ سکیں اور انھیں اپنی آرزوؤں کے مطابق نئی ترتیب دے سکیں۔ ہر نئی کتاب کا مطالعہ ہمیں اپنے اندر کی ترتیب کو سمجھنے، اسے برقرار رکھنے یا نئے سرے مرتب کرنے کے بارے میں بتاتا ہے۔ اور اس عمل کے دوران میں ہم اپنی وجودی الجھنوں سے نبرد آزما ہوتے ہیں اور باہر کی منتشر دنیا کو ایک نظم دیتے ہیں؛ ایک داخلی طور پر منظم آدمی ہی باہر کو نظم دے سکتا ہے۔ سماجی دنیا کا انتشار، ان منتشر ذہنوں کا پیدا کردہ ہے جن کے پاس سماجی دنیا پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت ہے: استاد، سیاست دان، صحافی، عالم دین، حکمران۔ مطالعہ اسی وقت آدمی کو منظم کر سکتا ہے جب وہ بالکل شخصی سطح کا، وحدت جو تجربہ بنے۔

اخبار میں لپٹی بوتل
(جنس، زندگی، فن و ادب)

—— عرفان جاوید ——

ایک امریکی ارب پتی شخص مغربی افریقہ کے ایک گاؤں پہنچا۔ اُس کی نیت وہاں فلاحی کاموں کی تھی۔ گو بہبود کے کام امریکا بیٹھے بھی ہو سکتے تھے مگر وہ افریقی ماحول کو محسوس کرنا، چھونا اور سونگھنا چاہتا تھا۔ جمعے کی خوش گوار صبح اُس نے اپنی سیاہ چمچماتی جیپ مقامی سردار کے گھر کے سامنے کھڑی کی۔ سردار کا سادہ اور چھوٹا سا گھر بڑی گاڑی کے سامنے مزید کوتاہ ہو گیا۔

افریقی سردار نے امریکی کا گرم جوشی سے خیر مقدم کیا اور اس کی تواضع پھل کے رس سے کی۔ وہاں بیٹھے ہوئے امریکی کی نظر بچوں کی ٹولیوں پر پڑی جو ہاتھوں میں پلاسٹک کی بوتلیں تھامے ایک جانب رواں دواں تھے۔

''یہ کدھر جا رہے ہیں اور کیا یہ ان کے اسکول جانے کا وقت نہیں؟'' امریکی نے سوال کیا۔

''یہ اپنے گھروں کے لیے پانی لینے دُور دریا پر جا رہے ہیں۔ ہر ہفتے یہ اس وقت دریا پر جاتے ہیں۔ انھیں ایک گھنٹا جانے اور ایک ہی گھنٹا واپسی میں لگتا ہے۔ اسکول دو گھنٹے بعد ان کی واپسی ہی پر شروع ہو پاتا ہے۔'' سردار نے وضاحت کی۔

وہ لمحہ امریکی ارب پتی کے لیے انکشافِ حقیقت کا تھا۔ گویا اس کی سمجھ میں آ گیا کہ فلاحی کام کس طرح کرنا ہے۔ اس نے ایک روایتی مغربی شخص کی طرح سوچا کہ اگر اس گاؤں اور قریبی دیہات میں پانی کے پمپ تعمیر کروا دیے جائیں تو پانی کا مسئلہ حل ہو جائے گا، بچوں کو دریا پر نہ جانا پڑے گا، مدرسہ بروقت شروع ہوگا اور بچے اطمینان سے تعلیم حاصل کر کے ترقی کر سکیں گے۔

چناں چہ وہ امریکا واپس گیا تو اُس نے اپنے فلاحی ادارے کو مرکزی حکومت کے تعاون سے مذکورہ علاقے میں پانی کے پمپ تعمیر کرنے کی ہدایت کی۔ متعلقہ فلاحی ادارے نے تکنیکی ماہرین، مقامی لوگوں اور انجینئرز کی مدد سے مطلوبہ کام شروع کر دیا۔

ایک برس بعد وہ جمعے کی ہی ایک صبح تھی جب امریکی ارب پتی اُس گاؤں گیا۔ اِس مرتبہ اُس کا خیر مقدم مقامی سردار کے علاوہ بزرگوں نے بھی بہت گرم جوشی سے کیا۔ انھوں نے افریقی روایات کے مطابق اس کی خوب مہمان نوازی کی اور اس کا شکریہ ادا کیا۔ درحقیقت امریکی سرمایہ دار اس دورے سے در پردہ اپنے کام کے معیار کو جانچنا اور اس کے مثبت اثرات کو بہ ذاتِ خود دیکھنا چاہتا تھا۔ پانی کے پمپ نئے نویلے اور صاف ستھرے نظر آتے تھے۔ ابھی وہ گاؤں کے بزرگوں سے رسمی گفت گو میں مشغول تھا کہ اُس نے بچوں کے گروہ ہاتھوں میں پلاسٹک کی بوتلیں تھامے پمپوں کی جانب جاتے دیکھے۔ اُس نے آسودہ مسرت سے اُنھیں دیکھا۔ وہ ٹولیاں پمپوں کے قریب سے گزر کر دریا کی جانب رواں رہیں۔ یہ دیکھ کر ارب پتی کو دھچکا لگا۔

اُس نے حیرت اور ملال سے پوچھا کہ جب پمپ نصب ہو کر فعال ہو چکے ہیں تو بھی بچے دریا کی جانب کیوں جا رہے ہیں۔ سردار نے سرمایہ دار کو خاموشی سے اپنے ہم راہ مکان کے اندر چلنے کا اشارہ کیا۔ جب وہ دونوں مکان میں بیٹھ گئے تو سردار سرمایہ دار سے مخاطب ہوا ''میرے دوست، تمھارے ارادے نیک ہیں، مگر تم نے اپنے ارادوں کو عملی جامہ پہناتے ہوئے ہم سے پوچھا ہی نہیں کہ کیا ہمیں واقعی دیہات میں پانی کے پمپوں کی ضرورت ہے۔ کیا تم نے ہمارے چھوٹے چھوٹے مکان اور جھونپڑے نہیں دیکھے؟ ہمارے خاندان بڑے ہیں اور گھر چھوٹے۔ بیش تر لوگ ایک ہی کمرے میں رہتے ہیں۔ چناں چہ ہم اپنے زیرِ تعلیم اور ان سے چھوٹے بچوں کو دُور دراز دریا پر اس لیے بھیجتے ہیں کہ اس دوران شوہروں اور بیویوں کو مکمل تنہائی میسر آ جائے اور فوری مداخلت کا خدشہ نہ رہے۔ یوں وہ اس موقع کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے وظیفۂ زوجیت ادا کرتے ہیں۔''

یہ سچا واقعہ اِڈ حسین نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف 'ایوانِ اسلام' میں بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ جہاں انسانی جنسی خواہش کی دیگر ضروریات پر غالب آ جانے کی علامت ہے وہیں چند ایسے خفتہ عناصر کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے جنھیں ہم عمومی طور پر انسانی معاملات کی گہرائی میں دیکھ نہیں پاتے۔

شکیل عادل زادہ، جون ایلیا کے حوالے سے ایک واقعے کے راوی ہیں۔ جب فیلڈ مارشل ایوب خان کے آخری دنوں میں عوامی احتجاجی تحریک مذہبی جماعتوں سے ہوتی ہوئی طلباء تنظیموں اور پھر پورے ملک میں پھیل گئی تو ادیب اور شاعر بھی اس کے اثرات کے حلقے میں آ گئے۔ ایسے ہی ایک موقع پر جب کراچی میں تحریک کے حوالے سے گفت گو گرم تھی اور جون ایلیا اس بحث میں شریک تھے، تو وہ بے اختیار بول اُٹھے۔

''اگر ایوب خان رخصت ہوتا ہے تو میں لائٹ ہاؤس پر ننگا ناچوں گا۔''

اس مکالمے کے پیچھے کوئی جذباتی عامیانہ اظہار نہیں اور نہ ہی یہ جون صاحب میں ''نمائشیت پسندی'' کے رجحان کی عکاسی کرتا ہے۔ اس جملے میں لاشعور میں موجود فکری تربیت اور آگہی کے عناصر کارفرما ہیں۔

قدرت نے انسان کو ننگا اور آزاد پیدا کیا ہے۔ لباس اور اصول وضوابط انسان کی ایجاد ہیں۔ یہ جہاں معاشرے میں نظم کا باعث بنتے ہیں وہیں انسان کی آزادفطرت کو پابند کر دیتے ہیں۔ جون صاحب کے جملے میں ''ننگا'' اور ''رقص'' اہم الفاظ ہیں۔ یعنی اس میں ''آزاد'' ہوکر ''مسرت کے اظہار'' کا بیان ہے۔ یوں یہاں ننگے پن اور رقص میں عریانی کا اظہار نہیں بلکہ ممکن حد تک آزاد ہوکر خوشی اور سرور کی انتہا تک پہنچنے اور اسے ظاہر کرنے کی خواہش کا فطری اور بے ساختہ جذبہ کارفرما ہے۔

اس تحقیقی وفکری تحریر کا مقصد ہے کہ جنس کو بہ طور بنیادی انسانی جبلت مختلف ادوار اور معاشروں میں جس طرح دیکھا گیا اس کا غیر جانب دارانہ اور غیر جذباتی طور پر احاطہ کیا جائے، تخلیق کاروں کے ہاں اس کی جانب رجحان اور اس کے اظہار کا تذکرہ ہو، روایتی اُردو ادب میں جنسی جذبے اور دورِ حاضر میں اس کی صورتِ حال کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے۔ اس ہمہ جہتی موضوع کو بہ ترتیب یوں ایک مضمون میں پیش کیا جائے کہ وقت کی گرد تلے چھپے حقائق کو جدید فکری مواد کے ساتھ سامنے لایا جائے۔

جنس کو مختلف تاریخی ادوار اور علاقائی ثقافتوں میں جن متنوع رنگوں، مختلف انداز اور متضاد نظروں سے دیکھا گیا ہے، کسی اور بنیادی انسانی جبلت کو نہیں دیکھا گیا۔ ماضی میں ہمارے ہاں اس پر خاصا سنجیدہ نوعیت کا کام ہوا ہے۔ اس میں علی اقبال صاحب کی مرتب کردہ کتاب 'روشنی کم تپش زیادہ' ایک نہایت عمدہ اور وقیع تصنیف ہے، جس میں جنس کے موضوع پر 207 مضامین، عدالتی، فیصلے، انٹرویوز وغیرہ شامل ہیں۔ 'اثبات' کا عریاں نگاری اور فحش نگاری پر خصوصی شمارہ بھی خاصے کی چیز ہے۔ علی عباس جلال پوری صاحب کی 'جنسیاتی مطالعے' تو اسی موضوع سے مخصوص ہے البتہ ان کی دیگر تصانیف 'رسومِ اقوام'، 'عام فکری مغالطے'، 'روایاتِ تمدنِ قدیم' اور 'خرد نامہ جلال پوری' میں بھی اس موضوع کو چھوا گیا ہے۔ سبطِ حسن صاحب کی کتب 'پاکستان میں تہذیب کا ارتقا'، 'موسیٰ سے مارکس تک' اور دیگر بھی اس موضوع کا ضمنی طور پر احاطہ کرتی ہیں۔ زبیر رانا صاحب کی اعلیٰ تصنیف 'پاکستان، تہذیب کا بحران' میں کئی صفحات اور ضمنی ابواب جنس کے موضوع پر ہیں۔ علاوہ ازیں اُردو میں درجنوں کتب اور بین الاقوامی سطح پر ہزاروں کتب جنس کے موضوع کا سنجیدہ انداز میں احاطہ کرتی ہیں۔ ژونگ، برٹرینڈ رسل اور فریزر (معروف مصنف 'شاخِ زریں') سمیت لاتعداد دانش وروں نے اس موضوع پر خیال آرائی کی ہے۔

مذہب وروایت میں ایک جانب وسعتِ عمل ایسی ہے کہ امتناعِ گناہ کے لیے عورت کو لباس سے ڈھک دیا گیا مگر بعض حدود وشرائط کے ساتھ کثرت ازواج اور لونڈیوں سے تعلق کو فطری تقاضوں کے باعث روا رکھا گیا ہے (اور ان سے خوش اخلاقی اور عمل حسنہ کو بجا طور پر مستحسن کہا گیا)۔ ہماری جانب کزن سے نکاح کو جائز قرار دیا گیا تو دوسری جانب مذہب، ثقافت وروایت میں کزن یعنی بنتِ عم (ماموں زاد بہن جسے ہندوستان میں بہن ہی سمجھا گیا ہے) سے شادی کو قطعی طور پر حرام قرار دیا گیا۔ دوسری جانب تو ایک پہلو سے معاملہ اس حد تک بڑھ گیا کہ ہندوسان میں نہ صرف عورت مرد کے جنسی

اختلاط کو مصور کیا گیا بلکہ مردانہ عضوتناسل کی شکل کے شولنگ کی نہ صرف پوجا کی گئی بلکہ بنجر عورتوں نے اس پر سوار ہوکر اور جسم مس کر کے کوکھ کی بارآوری اور اولاد کی توقع کو مذہبی فریضہ جان لیا۔

ایک طرف وہ مومنین ہیں جنھوں نے کراچی سائیکاٹرک اسپتال بلیٹن (اکتوبر 1989) میں صحت مندانہ جنسی تعلق کے حوالے سے شائع کی جانے والی احادیث کو معاذ اللہ سنسر کرنے کا تقاضا کیا تو دوسری طرف، متعہ کی آڑ میں چند شر پسندوں کی قانونی عصمت فروشی کرنے پر، ایسے ہی اصحاب نے چشم پوشی اختیار کی۔

دل چسپ امر تو یہ ہے کہ جنسی تعلق بالغ عمر کے قریباً سبھی صحت مند مرد وزن قائم کرتے ہیں پر ہر کوئی یہی سمجھتا ہے کہ وہی یہ تعلق قائم کرتا/کرتی ہے۔ اخفائے معاملہ تجسّس کو مہمیز اور شوق کو ہَوا دیتا ہے۔ یہ فقط ہَوا ہی نہیں دیتا بلکہ معاشرے میں ایک ایسی گھٹن قائم کر دیتا ہے کہ بیش تر مرد عورت کی آواز پر اور چند عورتیں مرد کے تبسم پر لذت کشید کر لیتے ہیں۔

پروفیسر محمد حسن عسکری تو یہاں تک فرماتے ہیں کہ اگر جنس کے تذکرے سے مرد وزَن لذت ولطف حاصل کرتے ہیں تو اس میں کیا مضائقہ ہے؟ ویسے لذت تو انسان عمدہ کھانے اور تفریحی سفر سے بھی حاصل کرتا ہے۔ یہ منفی ومثبت لذت کی تقسیم کیسی؟ اور اس میں حدِ فاضل کہاں ہے؟۔

پدرسری (Patriarchal) نظام میں جنس کو زیادہ تر مرد کی نظر سے دیکھا گیا ہے اور اس پر مباحثہ بھی یک طرفہ رہا ہے۔ ہندوستان کی قدیم رنگین وپُرثروت تہذیب میں البتہ عورت کو بھی نہ صرف لطف ولذت کا برابر شریک وحق دار سمجھا گیا بلکہ تصانیف قلم بند کرتے ہوئے اس کے نقطۂ نظر کو بھی اہتمام سے قابلِ توجہ جانا گیا ہے۔

مہروشی واتسائن کام سُوتر میں شوہر کا دل لبھانے کے لیے بیوی کے فرائض پر سیر حاصل نصیحتیں کرتا ہے تو بیوی کا جی خوش کرنے کی خاطر شوہر کو بھی ہدایات دیتا ہے۔ قدیم شاستروں میں دونوں کو تعلق میں توازن کے لیے برابر وزن دیا گیا ہے۔ تضاد ایسا ہے کہ گو چند قدیم شاستروں میں دو جنسوں کو برابر آزاد رکھا گیا ہے پر جدید دور میں بھی بہت سی بیبیاں آج بھی شوہر کی جانب پیر نہیں کرتیں، اُنھیں نام سے نہیں پکارتیں اور خواہش کے اظہار کو بے حیائی گردانتی ہیں۔ افسوس تو اس بات کا ہے کہ گو پاکستان کے مسلمان مرد وزن کو مذہب نے مخصوص حدود کے اندر خاصی جنسی آزادی دی ہے مگر معاشرتی روایات نے ان کے ہاتھ پیر باندھ رکھے ہیں۔ سو وہ چکی کے دو پاٹوں بیچ دانۂ گندم کی مانند پستے ہیں۔

فطری خواہش مسلسل دبانے سے نفسیاتی پیچیدگیاں، منافقت، معاشرتی خلفشار اور تخلیقی بانجھ پن پیدا ہوتے ہیں۔

شاستروں میں انسان کی طبعی عمر سو برس بیان کی جاتی ہے اور کام سوتر میں اسے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بچپن کو پیدائش سے لے کر سترہ برس، جوانی کو سترہ برس سے ستر برس اور بڑھاپے کو ستر برس

سے سو برس تک سمجھا گیا ہے۔ جنسی زندگی کا کارآمد اور فعال دور ساٹھ برس کی عمر تک چلتا ہے۔ توجہ طلب بات تو یہ ہے کہ شاستروں میں انسان کو بدی کی جانب مائل کرنے والی چیزوں میں شراب نوشی اور زنا کاری کے ساتھ گوشت خوری کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ اُدھر گوشت خوری حد درجے ناپسندیدہ ہے اور اِدھر جائز و مرغوب۔ ایک ہی بستی میں بسنے والے ایک ہی نسل اور ثقافت مگر مختلف مذاہب کے ماننے والے لوگ ایک ہی شے کے بارے میں ایسا شدید اختلاف رکھتے ہیں کہ مرنے مارنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔

ہندی عورت کو اس درجے آزادی دی گئی ہے کہ ناراضی کی صورت میں مرد کو بالوں سے پکڑ کر اپنے پیروں سے اس کے سر، چھاتی اور پیٹھ پر وار کر لے۔ البتہ بیاہ کرتے وقت مرد کو اس عورت سے باز رہنے کی تاکید کی گئی ہے جس کا رشتہ پہلے کہیں اور ہو چکا ہو، جس کی ناک موٹی ہو، جو ٹانگیں چوڑی کر کے چلتی ہو، جس کو پھلبہری ہو، جس کی چھاتیاں نامکمل ہوں، جس کا ماتھا بڑا چوڑا ہو، جو اکلوتی ہو، مباشرت میں تجربہ کار ہو، جو حاملہ، گونگی، زنخا ہو، اگر عمروں میں تین برس سے زیادہ کا فرق ہو، جس کا نام دریا یا پھول کے نام پر ہو یا جس کا نام ل، د حروف پر ختم ہوتا ہو۔ اگر ان تمام شرائط پر عمل کیا جائے تو شاید آج کا ہر مرد مجرد زندگی گزارے گا یعنی غیر شادی شدہ رہ جائے گا۔

علی عباس جلال پوری نے 'رسومِ اقوام' کے ضمیمے میں مذکور دو سرخ چیزوں کا تذکرہ کیا ہے۔ دو سرخ چیزیں جو عورتوں کو گم راہ کرتی ہیں سونا اور زعفران (یعنی خوشبو) ہیں۔ مردوں کو گم راہ کرنے والی دو سرخ چیزیں شراب اور گوشت ہیں۔ یعنی گوشت خوری انسان کو برائی کی جانب مائل کرتی ہے۔ گوشت خوری سے پرہیز کرنے والی اقوام عموماً جنگ و قتال سے پرہیز کرتی آئی تھیں۔ وادیٔ سندھ کی قدیم تاریخ کے حوالے سے ایک دل چسپ معاملہ تب سامنے آیا جب کھدائیوں کے نتیجے میں کھنڈرات سے برآمد ہونے والی اشیا میں برتن، مورتیاں اور دیگر سامان تو نکلا پر جنگی سامان یعنی تلواریں، بھالے وغیرہ برآمد نہ ہوئے۔ گویا وادیٔ سندھ کے قدیم سبزی خور باشندے جارحیت اور خون خرابے سے اجتناب کرتے تھے اور صلح جو امن پسند لوگ تھے۔ یہ بات مزید سنجیدہ اور غیر جانب دار تحقیق کی متقاضی ہے کہ اس دھیمے، نرم مزاج میں گوشت خوری سے پرہیز اہم عنصر تھا یا دیگر تہذیبی اور فطری عناصر اس ٹھنڈے میٹھے مزاج کے پیچھے کارفرما تھے۔ جنس کا اس درجے اعصاب پر سوار ہو جانا کہ انسانی دماغ میں جائز قانونی تعلق سے ہٹ کر جنسی تعلق قائم کرنے کا سودا سما جانے کی وجوہات میں گوشت خوری کو اہم وجہ سمجھا گیا تھا۔

اعتقادات میں ایسے واضح فرق کو اگر ایک طرف اختلاف کی بنیاد سمجھا جا سکتا ہے تو دوسری جانب نسلِ انسانی میں تنوع اور رنگا رنگی کی خوب صورتی بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔

بات نکلی ہے تو دُور تلک جائے گی، پر ایک ترتیب سے ہو تو اس کی تفہیم سہل ہو جاتی ہے۔

انسان ننگا ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ ننگے تو دیگر جان دار بھی ہیں۔ یہاں ایک فرق ہے۔ بیش تر جان وَروں اور پرندوں کے جسم یا تو بالوں اور پَروں سے اس طرح ڈھکے ہوتے ہیں یا ان کی نقل و حرکت

فطری طور پر اس انداز سے ہوتی ہے کہ اُن کے اعضائے رئیسہ و تناسل چھپ جاتے ہیں (اس میں استثنیات یقیناً موجود ہیں)۔ انسان دو ٹانگوں پر چلتا ہے اور اس کا بدن یوں برہنہ ہوتا ہے کہ عورتوں کے پستان، کولہے اور جنسی اشتہا کو بڑھاتے دیگر اعضا، مردوں میں لنگ اور فوطے یوں نمایاں ہو جاتے ہیں کہ انھیں ڈھانپنے کا کوئی قدرتی وسیلہ میسر نہیں رہتا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انھیں ڈھانپنے کی ضرورت کیوں کر ہے؟

ابتدائی معلوم ادوار میں عورت پستانوں اور اندامِ نہانی کو اور مرد لنگ کو ڈھانپ کر جاموں کو اس لیے باندھ لیا کرتے تھے کہ انھیں شکار یا دفاع کے لیے حرکت میں آسانی رہے۔ بعد ازاں یہ ضرورت ایک جمالیاتی ذوق کی علامت بنتی چلی گئی۔ اعضائے رئیسہ کو نازک اعضا بھی کہا جاتا ہے۔ یہ معمولی رگڑ یا خراش سے زخمی یا متاثر ہو کر تکلیف کا باعث بنتے ہیں۔ شروع میں ضرورت ایجاد کی ماں بنی، بعد ازاں ایجاد ضرورت کی ماں بن گئی۔ شکار، دفاع، خراش یا زخم سے بچاؤ، کیڑے مکوڑوں، زہریلی مکھیوں کے ڈنک اور کاٹنے سے محفوظ رکھنے کے لیے بندھے اور ڈھکے اعضا آہستہ آہستہ انسان کا بنیادی فطری تجسّس بیدار کر کے جنسی تحریک کا باعث بنتے چلے گئے۔ یہ یوں ہے جیسے نقاب لیے ہوئی عورت جس کی فقط غزالی آنکھیں نمایاں ہوں بہت سے مردوں میں مزید دیکھنے اور جاننے کا تجسّس بیدار کرتی ہے۔

فطری لحاظ سے دیکھا جائے تو انسان زمین پر موجود جان وَروں میں سب سے ذہین جان وَر ہے اور اس میں جبلت کے اظہار کے ذرائع دیگر جان وَروں سے زیادہ نفیس اور مہذب ہیں۔

پرندوں میں زیادہ تر سُریلے پرندے نر ہوتے ہیں جو گا کر مادہ کو اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں۔ نر بلبل مادہ کو متوجہ کرنے کے لیے سریلی آواز نکالتا ہے۔ یوں سنائی دیتا ہے جیسے وہ گیت گا رہا ہو۔ دیگر نَر پرندے بھی مستی میں گاتے ہیں اور ناچتے ہیں تا کہ مادہ کو متوجہ کریں۔

یہی عمل جان وَروں میں بھی رقص کی صورت میں نظر آتا ہے۔ لیڈن یونی ورسٹی نے 2014 میں پرندوں پر کی گئی تحقیق میں گو چند ایک ہی مادہ پرندوں کے گانے کی مثالوں کا تذکرہ بھی کیا ہے، البتہ مادہ پرندوں کی اکثریت کی گائیکی کی صلاحیت کے کھو جانے یا موجود نہ ہونے پر مزید تحقیق کرنے کی جانب توجہ دلائی ہے۔ نر مور مادہ کو متوجہ کرنے کے لیے ناچتا ہے، نر ہرن کے ہاں جماع کے موسم میں سینگوں پر مضبوط شاخیں اُبھر آتی ہیں جنھیں مادہ ہرن پُرکشش پاتی ہے، ونڈو برڈ خوب صورت رنگوں سے مزین ہوتا ہے، مادہ اپنے خوش نما رنگوں اور نقوش کو چھپا کر رکھتی ہے، فطرت اس نر پرندے کو مزید خوش نما اور مادہ کے لیے پُرکشش بنانے کے لیے دُم کی جانب دو فٹ لمبے پَر پیدا کرتی ہے جس سے اس کا وزن اتنا بڑھ جاتا ہے کہ وہ بہ دقت اُڑ پاتا ہے اور جان وَروں کا شکار ہو جاتا ہے۔ گویا مجنوں، لیلیٰ کا دل لبھاتے جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ پرندوں میں ایسی لاتعداد مثالیں موجود ہیں۔ جان وَروں میں کُتّے، بھالو، بلّے، گھوڑے، ڈولفن مچھلی وغیرہ صنفِ مخالف کو متوجہ کرنے کے لیے ناچ سے مماثل

حرکات کرتے ہیں۔ یہ حرکات نر سے منسوب ہیں۔ فطری طور پر نر مادہ کو متوجہ کرتا ہے اور رسائی میں پہل کرتا ہے۔ یہی معاملہ انسانوں کی سرشت میں بھی ہے۔ مرد دانستہ یا نادانستہ طور پر عورت کو متوجہ کرنے کے لیے مختلف حرکات کرتا ہے۔ فی زمانہ ایسی مہم جوئی یا پیش قدمی مرد کو مہنگی بھی پڑ جاتی ہے جب اُس کی بے ضرر مردانہ پیش قدمی یا فلرٹ کو جنسی ہراسانی کے دائرے میں لا کر متعلقہ مرد خاصے مشکل وقت سے گزرتے اور خفت کا سامنا کرتے ہیں۔ ایسے معاملات میں بنیادی مردانہ سرشت اور فطرت کے تفویض کردہ جبلی عناصر کو ملحوظ خاطر رکھنا اور ان کی رعایت دینا قرینِ انصاف ہوگا۔ البتہ قابلِ فہم اور قرینِ فطرت حدود مقرر کرنا بھی ضروری ہیں۔

انسان کے رومان اور جنس کی عکاسی اس کے ناچ میں ابتدا سے موجود رہی ہے۔ ماہرین قدیم انسان کی ناچ کے دوران پیش قدمی، دعوت و گریز کو حقیقی زندگی کے فطری عمل اور ردِعمل سے ماخوذ کرتے ہیں۔ جدید دور کے والز ناچ میں مرد عورت سے رجوع کرتا ہے، وہ گریز کرتی ہے، وہ دوبارہ رجوع کرتا ہے، عورت قریب آ کر پھر دور ہٹ جاتی ہے یہاں تک کہ آخیر میں وہ ایک دوسرے کی صحبت سے ہم کنار ہوجاتے ہیں۔ آیا یہ گریز عورت نے تہذیبی ورثے میں پایا یا جینیاتی طور پر اُس میں موجود ہے، اِس سوال کا جواب فی الوقت دینا دشوار ہے کیوں کہ جدید معاشرے میں بے باک عورتیں بھی مردوں کی جانب رجوع کرنے میں پہل کرنے سے نہیں کتراتیں۔ ہاں مختلف معاشروں میں اس تناسب میں کمی بیشی ہوسکتی ہے۔

جنسی جذبہ پتھر میں دبے اُس بیج کی طرح سخت جان ہوتا ہے جو پتھر کے سینے میں شگاف ڈال کر کونپل نکال لیتا ہے۔ پومپئی، الورا، اجنتا کے غاروں میں عورتوں کے بدنوں کے دل آویز خطوط کے نقوش اور صحبت و اختلاط کی تصویریں پیشہ ور یا شوقیہ فن کاروں اور مصوروں نے نہیں تراشی تھیں۔ یہ اُن یوگیوں، جوگیوں اور بھکشوؤں نے بنائی تھیں جو مکمل تجرد اور گوشہ نشینی کی زندگی گزارتے تھے۔ وہ جتنا جنس کی فطری خواہش کو دباتے تھے، اتنا ہی وہ اُبھر کر سامنے آتی تھی۔ نفسانی خواہشات کو اگر فطری انخلا کا موقع نہ دیا جائے تو وہ بعض دیگر غیر فطری ذرائع اختیار کر لیتی ہیں جن میں ہم جنس پرستی اور bestiality یعنی دیگر نسل کے جان وَروں سے جنسی تعلق قائم کرنا شامل ہیں۔ یہ متنازعہ معاملہ ہے کہ کیا ہم جنس پرستی غیر فطری ہے؟ لاتعداد جان وَر بہ شمول بندر، گوریلا، خاکی چوہا، کتا، شیر، پانڈا، اُلو، چڑیا، گدھ، چھپکلیاں، مینڈک وغیرہ میں واضح طور پر ہم جنسی پائی گئی ہے۔ انسان ان سے اشرف ہے اور اس کے ہاں ہر عمل کو جان وَروں کی دیگر اقوام کے اعمال کی بنیاد پر فطری قرار دینا بحث طلب ہے اور فی الحال ہمارا معاشرہ ایسی بحث کو بھی قبول نہیں کرتا۔ معاملہ بڑھایا جائے تو انسان نے کئی مختلف قسم کے جان وَروں میں باہم اختلاط کروا کر نئی نسل کے جان وَر پیدا کیے ہیں مثلاً خچر وغیرہ۔ یہ ضرورت کے تحت تھے ،لذت کے حصول کے لیے نہیں کہ انسان کو دیگر جان وَروں کو جنسی لذت دلوانے سے خاص دل چسپی کبھی

نہیں رہی۔

عورت قدیم مادرسری معاشرے میں خاندان کا مرکز تھی۔ انسانی گروہ، اکٹھ یا قبیلے کی سرداری بھی عورت کے پاس تھی۔ یہ زرعی دور سے پہلے کی بات ہے جب بچے باپ کے بجائے ماں کے نام سے جانے جاتے تھے، مرد عورت کا خادم تھا اور خدمت کر کے ہی اس کی قربت حاصل کرسکتا تھا، باپ کے بجائے ماموں کو سرپرست سمجھا جاتا تھا اور اولاد مشترکہ سمجھی جاتی تھی۔

کم ہی لوگ اس حقیقت سے واقف ہیں کہ بعض اوقات عورت کا جوڑی دار مرد اسے قبیلے کے جری، مضبوط بدن اور خوب صورت مرد کے پاس خود لے کر جاتا تھا تاکہ اُن کے باہمی تعلق سے پیدا ہونے والی اولاد اعلیٰ صلاحیتوں کی مالک ہو۔

روایات میں بھی مذکور ہے کہ انسان کو روزِ حشر ماں کے نام سے پکارا جائے گا۔ البتہ یہاں وجہ پردہ پوشی اور شرم کی ہے تاکہ شوہر کے علاوہ کسی اور مرد سے ہم بستری سے جنم لینے والی اولاد کے باعث شوہر اور اعزا کو اُس روز راز کھل جانے کے باعث شرمندگی اور دکھ کا سامنا نہ کرنا پڑے۔

شوہر کا اپنی بیوی کو کسی اور جوان، جری اور خوب صورت مرد کے پاس لے جانے کا رواج عرب کی قبائلی جاہلیہ میں بھی اسلام کی آمد تک باقی تھا۔

مادری نظامِ حیات میں چوں کہ عورت ملکیت میں شامل نہ ہوئی تھی سو اس کے باکرہ (virgin) ہونے پر اصرار نہ تھا بلکہ تجربہ کار عورت کو بہتر تصور کیا جاتا تھا۔ پردۂ بکارت کا کوئی فائدہ یا حیاتیاتی کردار سامنے نہ آ سکا ہے۔ انسانی جسم کے ہر عضو کا کوئی مقصد موجود ہے۔ پردۂ بکارت کی موجودگی کے حوالے سے کوئی سائنسی وحیاتیاتی توجیہ سامنے نہ آ سکی ہے سوائے اس روایتی وجہ کے کہ یہ سرمایۂ دوشیزگی ہے اور اس کی موجودگی نہ صرف عورت کی معصومیت اور ناتجربہ کاری کی دلالت کرتی ہے بلکہ اس حقیقت کی جانب بھی اشارہ کرتی ہے کہ ایک بہتر مشروب کو چکھ لینے کے بعد انسان کم ذائقہ مشروب کی جانب رغبت نہیں رکھتا۔ یوں ایک بہتر مرد کی صحبت کے بعد عورت کم صلاحیت یا کم تر شکل و جسم کے مالک مرد سے مطمئن نہیں ہو پاتی اور اس سے بیاہ ہونے کی صورت میں غیر مطمئن رہتی ہے۔ بعض مہم جُو خواتین بعد ازاں بھی بہتر کی تلاش میں رہتی ہیں۔ یہی معاملہ مرد کے ساتھ ہے۔ وہ تجربات کر لینے کے بعد معصوم ناتجربہ کار بیوی کے ساتھ ذہنی اطمینان تو حاصل کرسکتا ہے پر جسمانی طور پر غیر مطمئن رہتے ہوئے بے وفائی کی جانب راغب رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم سے لے کر جدید تاریخ تک قحبہ خانوں پر کی گئی تحقیق بتاتی ہے کہ جسم فروش عورتوں کے زیادہ تر گاہک شادی شدہ مرد رہے ہیں۔

عورت میں معصومیت کی جسمانی علامت پردہ بکارت (Hymen) کی شکل میں موجود ہے مگر قدرت کی ستم ظریفی یہ ہے کہ مرد کی معصومیت کی کوئی علامت نہیں رکھی گئی۔

بعد کے ادوار میں جب قبائلی اور دیگر اقوام ہند پر حملہ آور ہوئیں اور یہاں کی روایات تبدیل ہوئیں

تو زمین مویشی اور اجناس کے علاوہ عورت کو بھی مرد کی املاک میں شمار کیا گیا۔ مرد زمین کا مالک تھا اور اسے آیندہ کے لیے زمین کا جائز وارث چاہیے تھا سو وہ عورت کی کڑی نگرانی کرتا تھا تا کہ اس سے مرد کی حقیقی اور جائز اولاد مولد ہو کر املاک کی صحیح وارث ٹھہرے۔ اُسی دور میں عورت پر اپنی جسمانی برتری کے باعث مرد زمین و املاک پر قابض ہو جاتا تھا۔ یہی جسمانی فوقیت اسے مقبوضہ خواتین کو اپنی تحویل میں رکھنے اور برتنے کا حق دار بناتی تھی۔

علی عباس جلال پوری نکتہ آرا ہیں کہ سپارٹا کی زبان میں شادی کے لیے استعمال ہونے والے لفظ کے لغوی معنی ''پکڑ لینا'' کے ہیں۔ پاک و ہند میں برات اسی روایت کی یادگار ہے جب ایک قبیلے کے لوگ دوسرے قبیلے کی عورت کو اُٹھا لاتے تھے۔ جب برات لڑکی کو لینے جاتی ہے تو علامتی طور پر براتی حملہ آور بن کر جاتے ہیں۔ پرانی دیہی روایات میں لڑکی والے براتیوں پر ہلکے کنکر اور اُپلے برساتے ہیں جیسے وہ حملہ آوروں کا مقابلہ کر رہے ہوں۔ لڑکی والوں کی عورتیں براتی عورتوں کو سٹھنیوں (پنجابی، بہ معنی گالیاں جوڑ لکھے کی رشتے دار خواتین کو دی جاتی ہیں) سے بھی علامتی طور پر پکارتی ہیں۔

آج یہ روایات دیہات میں کہیں کہیں موجود ہیں، پر عمومی طور پر متروک ہوتی جا رہی ہیں اور عوامی حافظے سے یوں محو ہو رہی ہیں جیسے ازالۂ بکارت کی نشانیاں جو کبھی چادر پر شبِ عروسی کے بعد نمایش کی جاتی تھیں، کی روایت قریباً ختم ہوتی جا رہی ہے۔

جنسی تعلق کو زرعی معاشرے میں مقدس سمجھا جاتا تھا۔ عورت مرد کے بیچ کوئی پردہ یا رکاوٹ حائل نہ تھی، اجناس وافر تھیں اور پانی بہت۔ چناں چہ وسائل پر قبضہ کرنے کی خاص ضرورت محسوس نہ ہوتی تھی۔ بعد کے ادوار میں وسط ایشیا کے گلہ بانوں، عرب کے بدوؤں اور مشرقِ وسطیٰ کے قبائلیوں میں جذبۂ ملکیت بڑھ کر تھا۔ ان کے ہاں وسائل محدود تھے چناں چہ ان کے حصول پر جھگڑا چلتا رہتا تھا۔ عورت بھی ان وسائل میں شامل تھی جو اولاد دیتی تھی۔ اس کی نگہ بانی کی خاطر عورت کے غیر مرد سے تعلق کے بیچ دیوار کھڑی کر دی جاتی تھی۔ چوں کہ زرعی معاشرے میں ایسی روایات نہ تھیں سو فطرت کے حیاتیاتی اصولوں کے مطابق عورت مرد کے آزادانہ میل جول اور ان کے باہمی تعلق کو صحت مندانہ معمول سمجھا جاتا تھا۔ جنسی تعلق کے تقدس ہی کی ایک علامت یہ ہے کہ ہل چلانے کو اور جنسی تعلق کو ایک ہی پیمانے پر رکھا جاتا تھا کیوں کہ دونوں پیدایش اور افزایش کا باعث ہوتے ہیں۔ بات تب کچھ بڑھ جاتی تھی جب عبادت گاہوں میں پیدایش اور زرخیزی کی دیویوں کو خوش کرنے کے لیے دیوداسیوں سے جنسی ملاپ کی اجازت دے دی جاتی تھی۔ بعد ازاں انھی روایات سے جسم فروشی اور قحبہ خانے کا سلسلہ چلا۔ لنگ (عضوِ تناسل) اور یونی (اندامِ نہانی) کے مجسمے قائم کر کے ان کی پرستش کی جاتی تھی۔ ہڑپا اور موہنجو دڑو کے کھنڈرات سے لنگ اور یونی کے پیوست مجسمے برآمد ہوئے ہیں۔ اصطلاحی طور پر انھیں کنڈی کہتے ہیں۔ آج کے جدید انسان کو یہ معاملات عجیب لگیں گے جیسے آج سے سو دو سو برس بعد کے انسان کو آج

کے بہت سے ایسے معاملات جنھیں ہم معمول کے مطابق سمجھتے ہیں، عجیب و غریب لگیں گے۔ ہر معاملے کو اُس دور کی روایات کے تناظر میں ہی دیکھا جانا چاہیے۔

''وام کار'' میں وام عورت کو کہتے ہیں اور آ کار جنسی فعل کو کہا جاتا ہے۔ ہندوستان میں کئی تہواروں میں وام کار ہوتا تھا، یعنی آزاد جنسی ملاپ۔ یہ تنتر مت کا نظریہ تھا۔ یہاں تک کہ اپنشد میں بھی جنسی فعل کی تفصیلی تشریح بیان کی گئی ہے۔ چندوگی اپنشد میں بیان ہوتا ہے۔

''اے گوتم، عورت تو مقدس آگ ہے۔ اس عمل میں مرد کا جنسی عضو ایندھن ہوتا ہے (جواَب بھی ہے)۔ جب عورت اسے جنسی وصال کی دعوت دیتی ہے تو دھواں پیدا ہوتا ہے۔ عورت کا جنسی حصہ شعلہ ہے۔ جب مرد اپنا عضو اس میں داخل کرتا ہے تو کوئلے دہکتے ہیں، جب اس عمل سے وہ لطف و سرور لیتے ہیں تو چنگاریاں ہوتی ہیں۔ اس آگ میں سے دیوتے تخم پیدا کرتے ہیں اور اس تخم سے انسان کے بچے کا جرثومہ پیدا ہوتا ہے۔''

تنتر مت میں عورت کی حرمت کے حوالے سے محقق آرتھر ایوالون نے لکھا ہے۔

''تنتر مت میں عورت کو شکتی کا نام دیا جاتا تھا اور شکتی کے معنی طاقت لیے جاتے تھے۔ عورت کو اتنی عزت دی جاتی تھی کہ اس کے ساتھ بدسلوکی کرنا بڑا جرم تھا۔ اس جرم پر سخت سزائیں دی جاتی تھیں۔''

تنتر مت میں جنسی فعل کو جو تقدس حاصل تھا، اس کے بعد گائیکی اور ناچ کو بھی قریباً ایسا ہی مقدس تسلیم کیا جاتا تھا۔ گائیکی اور ناچ کے تقدس کی یہ روایت قیام پاکستان کے بعد مشرقی پاکستان میں جاری و ساری رہی۔ اس حوالے سے مغربی و مشرقی پاکستان کی روایات، اقدار اور طرزِ فکر میں خاصا فرق تھا۔

زبیر رانا اپنی معرکۃ الآرا کتاب ''پاکستان، تہذیب کا بحران'' میں نکتہ سنج ہیں کہ عظیم محقق مورگن، فلسفی اور مفکرین فریڈرک اینگلز اور کارل مارکس نے واضح کیا ہے کہ قدیم ہندوستان میں زراعت کو عورت سنبھالتی تھی اور مرد شکار کرتا تھا۔ عورت نے زراعت ایجاد کی تھی۔ اسی لیے اُسے قبیلے کی سردار کا درجہ حاصل تھا۔ علاوہ ازیں وہ بچے کو جنم دے کر پالتی تھی اس لیے مقدس بھی تھی۔ قدیم معاشرے میں بہن کا اور اُس کی حرمت کا تصور موجود نہیں تھا۔ مدتوں تک بہن اور بھائی کی آپس میں شادی ہوتی رہی ہے۔

رانا صاحب کی تحریر کو بڑھاتے ہوئے ایک مذہبی روایت کا حوالہ برمحل ہے۔ حضرت آدمؑ اور اماں حوا کی اولادوں میں سے قابیل نے اپنے بھائی ہابیل کو قتل کر کے اپنی بہن سے تعلق قائم کر لیا تھا جس سے نسلِ انسانی آگے بڑھی۔ گویا نسلِ انسانی کی جڑ میں محرم کے ساتھ جنسی تعلق موجود ہے۔

جب زرعی دور کے پُرسکون معاشرے کے بعد جنگ و جدل کا بازار گرم ہوا تو قبائل آپس کی لڑائیوں میں عورتوں کو ساتھ لے کر نہ جاتے تھے۔ اندیشہ اور حقیقت موجود تھے کہ فاتحین شکست خوردہ اقوام کی عورتوں کو غلام بنا کر ان سے بچے پیدا کر کے اپنی تعداد میں اضافہ کریں گے۔ چوں کہ عددی برتری اُس دور کی دُو بہ دُو لڑائیوں میں بہت اہمیت کی حامل ہوتی تھی اس لیے مخالف قبیلے، گروہ یا فوج کی تعداد میں

اضافہ خطرے کی حیثیت رکھتا تھا۔

عورتیں حمل اور زچگی کے اور دیگر دنوں میں بیج اُگا کر پودے پیدا کرتی تھیں۔ جب اس عمل میں نظم اور وسعت آ گئے تو جدید زراعت کا آغاز ہوا۔ یوں عورت زراعت کی موجد ٹھہری۔ بچے کی پیدائش اور اُسے دودھ پلانے کی وجہ سے اُسے ماں کا درجہ مل جاتا تھا جو بیوی، محبوبہ، بہن یا کنیز سے کہیں زیادہ مقدس ہوتا تھا۔

رقص بھی عورت کی ایجاد ہے۔ جب فصلیں تیار ہو جاتی تھیں تو عورتیں ناچتی گاتی تھیں۔ اس کے دو مقاصد ہوتے تھے۔ اولاً وہ اس سے مستی میں آ کر لطف حاصل کرتی تھیں ثانیاً وہ بزعم خود اس طرح فطرت کے عناصر پر اثر انداز ہوتی تھیں۔ اُن لوگوں کا خیال تھا کہ چوں کہ گانے اور ناچنے سے انسان کا مزاج بدل جاتا ہے، اسی طرح اس کا اثر فطرت کی قوتوں پر بھی ایسا ہی ہوتا ہے اور وہ قوتیں انسان کے رقص سے سرخوشی اور مسرت پا لیتی ہیں۔

ہندوستان میں آریاؤں کی آمد سے پہلے کے ادوار کی مورتیاں ایک دل چسپ داستان سناتی ہیں۔ ہند کے چند علاقوں کے لوگ عقیدہ رکھتے تھے کہ دنیا کو رقص کرنے والی عورت نے پیدا کیا ہے جسے ابتداً پراکرتی (فطری) بعد ازاں شکتی (طاقت) کے ناموں سے پکارا گیا۔ یہ زرخیزی کی دیوی بھی قرار پائی۔ پرانی عبادت گاہوں اور کھنڈروں سے برآمد ہونے والی مردوں کی مورتیاں شکار کرنے یا پھل توڑنے والے ہتھیار تھامے ہوئے تھیں۔ اس کے علاوہ ان کا انداز لڑنے کا تھا۔ گن پتی کے ہاتھ میں پھندا اور ہاتھی کو آ نکلنے والا آنکس تھا۔

عورتوں کی مورتیاں رقص کے انداز میں تھیں اور ان کے ہاتھوں میں پھل، پھول اور اناج تھے۔ ان کے ہاتھوں میں سب سے زیادہ سرخ انار کا پھل پایا گیا ہے۔

سرخ رنگ کی خاص اہمیت تھی، مقدس رقص میں سرخ لباس پہنا جاتا تھا، سرخ گلاب کے ہار پہنائے جاتے تھے، مہمانوں اور اعلیٰ ہستیوں پر سرخ گلاب کی پتیاں نچھاور کی جاتی تھیں۔ دیوتا گنیش کا پسندیدہ پھول بھی سرخ گلاب ہے۔

سرخ رنگ کی اہمیت کی وجہ اس کا تخلیق انسان میں کردار ہے۔ عورت کے بدن سے بہنے والا سرخ خون ہی نیا انسان تخلیق کرتا ہے، یعنی جب عورت حمل سے ہوتی ہے تو وہی خون آنا بند ہو جاتا ہے اور بچے کی تخلیق میں معاون ہوتا ہے۔ قدیم دور میں سرخ رنگ کو تقدس حاصل ہونے کی وجوہ میں سے یہ اوّلین وجہ تھی۔

حمل ٹھہرنے کے لیے جنسی تعلق لازمی تھا اور اسے نہ صرف ہندوستان میں اہمیت حاصل تھی بلکہ دیگر معاشرے بھی اسے خاص وقعت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ مصر میں مُردوں کے ساتھ جنسی علامات، کندہ کردہ کتبے اور دیگر جنسی نوعیت کا سامان قبروں میں رکھ دیا جاتا تھا تا کہ اُن کا دل قبر میں بہلا رہے۔ دو

واقعات رومان، رقص اور جنس کے حوالے سے مختلف مذہبی روایات میں موجود ہیں۔

مشہور شاعرہ میراں کرشن کے بُت پر عاشق ہو گئی۔ وہ اس درجہ عشق میں غرق ہوئی کہ پہروں اسے تکا کرتی تھی۔ وہ کرشن کے سامنے پریم بھجن گاتی اور اُس کا جی موہ لینے کے لیے اُس کے سامنے رقص پیش کیا کرتی تھی۔ یہ عشق اس درجہ شدید تھا کہ روایات کے مطابق بالآخر ایک روز کرشن کی مورتی شق ہو گئی اور میراں اُس میں سما گئی۔

عہد نامۂ قدیم میں حضرت داؤدؑ سے ایک روایت منسوب ہے۔ جب حضرت داؤدؑ بوڑھے ہو گئے تو انھیں سردیوں کے موسم میں رات کو بڑھاپے اور کم زوری کے باعث ٹھنڈ لگتی اور نیند نہ آتی تھی۔ چناں چہ ان میں جوانی کی رو بحال کرنے اور طاقت بیدار کرنے کے لیے اُن کی شادی ایک بھرپور جوان لڑکی شونمت ابی شاگ سے کروادی گئی۔ اس عمل اور نسخے کو نسخۂ داؤدی کہا جاتا ہے اور اس کا تذکرہ جنسیات کی کئی کتابوں میں آتا ہے۔ یعنی ایک بھرپور جوان لڑکی کی قربت بوڑھے شخص میں طاقت بحال کر دیتی ہے۔

اس کے برعکس ایک اور روایت کا رسمی مردانہ معاشروں میں کم تذکرہ ہے۔ اس کے مطابق ایک جوان اور خوب صورت لڑکے سے درمیانی یا ادھیڑ عمر کی عورت کی صحبت اس عورت کو لطف و مسرت کے بے پایاں جذبے سے روشناس کروانے کے علاوہ اس میں توانائی لے کر آتی ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

زرعی انقلاب کے بعد عورت کے پاس گزر بسر کے دو ہی طریقے رہ گئے۔ وہ کسی ایک مرد سے منسوب ہو جائے، جسے نکاح یا شادی کہتے ہیں، ٹالسٹائی اسے 'قانونی عصمت فروشی' کہتا ہے، یا وہ مختلف مردوں کے پاس اپنی معاشی ضرورت پوری کرنے کے لیے جائے۔ یوں اس سے عصمت فروشی کا آغاز ہوا۔ ایک قیاس یہ بھی ہے کہ مندروں اور معبدوں میں موجود دیوداسیوں سے پروہت، پجاری اور یاتری معاوضہ دے کر اختلاط کر سکتے تھے۔ بعد ازاں یہ سلسلہ معبدوں سے بڑھ کر وسیع تر عصمت فروشی کی شکل اختیار کر گیا۔ زرعی دور میں قبائلی معاشروں سے سیکھی گئی مردانہ بالادستی کے باوجود ہندوستان میں عورت کی اہمیت مسلمہ رہی۔

تاریخ کے زینوں پر اترتے ہوئے مغل دَور آتا ہے۔

زاہدہ حنا نے اس دور کی تہذیب کے رومان اور جنس کے فطری جذبے کی اپنے مضمون 'زبان کے زخم' اور دیگر تحریروں میں شان دار عکاسی کی ہے۔

بابر کی ماں تغلق نگار خانم، ہمایوں کی والدہ ماہم بیگم، اکبر کی ماں حمیدہ بیگم اور رضاعی ماں ماہم انگہ، جہاں گیر کی والدہ مریم زمانی، شاہ جہاں کی ماں جودھا بائی، عالم گیر کی والدہ ممتاز محل اور دیگر خواتین امورِ مملکت میں نہ صرف راہ نمائی کرتی تھیں بلکہ بہ وقتِ ضرورت مداخلت بھی کرتی تھیں۔ وقت کے شاہنشاہ اپنی ماؤں اور بڑی بہنوں کی تعظیم میں ننگے سر بھاگے چلے آتے تھے۔ بعضے بادشاہ، سردار اور حکم ران اپنے

لشکریوں، درباریوں اور خادموں کے سامنے بڑی بہنوں اور ماؤں کے پیر چومتے تھے۔ یہ عورتیں تزک لکھتی تھیں؛ سیر وسیاحت، زیارات اور عبادات کے لیے ہند کے طول وعرض سے لے کر وسط ایشیا اور عرب تک جاتی تھیں؛ سرائیں، مسافر خانے، کتب خانے، لنگر خانے، مساجد اور محلات تعمیر اور باغات آباد کرواتی تھیں؛ علما اور شاہوں کے ساتھ مباحثوں میں شریک ہوتی تھیں؛ شکار کی مہموں میں ہم راہ ہوتی تھیں اور رقص وسرود اور شراب کی محفلوں میں اپنے بیٹوں، بھائیوں اور شوہروں کے ساتھ شریک ہوتی تھیں۔

جہاں گیر نے تزکِ جہاں گیری میں نور جہاں بانو بیگم کے شکار پر نشانے کی تعریف کی ہے کہ کس طرح اس نے ہاتھی پر بیٹھے ہوئے، چار شیر شکار کیے۔ اُسی کے نام کا سکہ ٹکسال سے ڈھل کر بھی نکلتا تھا۔
اُس دَور کے شاہ حسیناؤں اور دل بروں کے ہجوم میں وقار سے نیچے نہیں آتے تھے۔ ''شیفتگی شہوت کا رنگ اختیار نہیں کرتی تھی۔''

آہستہ آہستہ زوال ان میں بھی سرایت کرتا گیا۔

نواب عمدۃ الملک امیر خان انجام دربار کے مقربین میں سے تھے اور 'ریختی' کے موجد بھی۔ طبقات الشعرا میں بیان ہوا ہے کہ نواب صاحب کی ایک منظورِ نظر نور بائی ڈومنی تھی۔ ایک مرتبہ نور بائی نواب صاحب سے ملاقات کے لیے آئی تو نواب صاحب کم خواب کا پاجامہ پہنے ہوئے تھے۔ اُس نے نواب صاحب کو دیکھتے ہی کہا ''نواب صاحب آج کیا کافر پاجامہ پہنا ہے۔'' نواب صاحب نے بے ساختہ جواب دیا ''لیکن اس کے اندر تھوڑی سی مسلمانی بھی ہے۔''

گفت گو اور کلام کی شگفتگی اور شائستگی بعد میں اس درجہ بازاری پن اور عامیانہ سطح پر اُتر آئی کہ جعفر زٹلی 'در شرحِ نسبت کدخدائی خود' میں فرماتے ہیں۔

دئی دھا دھم، ایدھر، اودھر
اب میں مولا جاؤں کیدھر
دھکم دھکا، تھکم تھکا
دھا مس، دھومس، گھوسم گھاسا
سن رے بھائی، میرے میتا
جوئی کہوں یا جنگلی چیتا
انجر پنجر ٹوٹن لاگے
مردے زندے سوتے جاگے

بعد ازاں بعض شرفا بھی ابتذال کے اس درجے تک گر گئے کہ مصحفی، انشا اللہ خاں انشا کے بارے میں فرماتے ہیں۔

واللہ کہ شاعر نہیں تُو، بھانڈ ہے، بھڑوے

اگر آئینۂ معکوس (Rearview Mirror) میں دیکھا جائے اور توجہ بالخصوص آرٹ اور ادب میں رومان وجنس کی جانب مرکوز کی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افلاطونؔ (Plato) وہ پہلا شخص تھا جس نے اظہار پر حدود مقرر کرنے کی بات کی۔ درحقیقت وہ یونان کے طبقۂ اشرافیہ کا نمایندہ تھا۔ اشرافیہ اپنی ناموس ومنزلت کے تحفظ اور احساس کے لیے اظہار پر پابندی لگانا چاہتی تھی۔ اس سے پہلے تحریر وتقریر یا نقش گری ومصوری پر پابندی کا کوئی تصور ہی موجود نہ تھا۔

جمالیاتی فکر کے حوالے سے ہندوستان بہت ترقی یافتہ تھا۔ سنسکرت میں 'رسوں' کا تصور پوری توانائی سے موجود تھا۔ 'رس' جذبے کو کہتے ہیں اور انسان کو نو (9) رسوں کا مرکب سمجھا گیا ہے۔ ان میں سے انسان کا سب سے اہم اور بنیادی رس ''شیر نگار رس'' ہے جو عورت مرد کے جنسی جذبے سے متعلق ہے۔ اسی رس سے جمالیاتی عنصر وابستہ ہے جو ادب وفن کا ماخذ ہے۔ قدیم ہندوستانی ادب میں جنس کے برمحل اور برملا اظہار پر کوئی پابندی نہ تھی۔ اس دور کی شاہ کار تصنیف ''شکنتلا'' میں جنسی جذبات کا واضح اظہار ملتا ہے۔ قدیم ہند کے ادب میں جہاں عورت مرد ہوں اور وہاں رومان اور جنس نہ ہوں، کو نامکمل سمجھا جاتا تھا اور عیب تصور کیا جاتا تھا۔

بنگلا زبان کے قدیم مصنف بھارت چندر نے رادھا اور کرشن کے رومان پر بے باک نظمیں تخلیق کی تھیں۔ اُس دور میں فقیر، بھکاری، تماش گر اور سادھو سنت بستی بستی، قریہ قریہ گا بجا کر روزی روٹی مانگا کرتے تھے۔ انھیں ''پانچا لک'' اور ''کو یال'' کہا جاتا تھا۔ وہ کھلے بندوں کرشن رادھا کے رومان اور تعلق کی داستانیں با آوازِ بلند گا گا کر گلی محلوں میں گھوما کرتے تھے اور دان پن سمیٹتے تھے۔

جسم اور روح کو برابر پاک، لطیف اور قابلِ عزت جاننا انتہائے تہذیب ہے۔ اہم دانش ور پروفیسر حسن عسکری سمجھتے ہیں کہ یونانی اور ہندو فن کی عظمت اور امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ انسانی جسم کے حقائق سے نظریں نہیں چراتے۔ یونانی آرٹ میں مرد کے جسم کو عورت کے جسم سے زیادہ مکمل اور حسین سمجھا گیا ہے۔ اس آرٹ میں ''مرد کے اعضائے تناسل میں بھی اتنا ہی حسن، صداقت اور نیکی ہے جتنی وینس کے سینے میں۔''

پروفیسر صاحب کی رائے کے حق میں یہ بات بھی جاتی ہے کہ اگر بِلا امتیاز اور بہ طریقِ انصاف دیکھا جائے تو مرد کا جسم ہر لحاظ سے مکمل ہے، ہر عضو اپنی جگہ موجود ہے۔ کہیں ادھورے پن کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس عورت کے بدن میں اندامِ نہانی کے مقام پر ایک خلا، نامکمل، کچھ اُکھڑ جانے یا رہ جانے کا خیال آتا ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مقام وہ کیاری ہے جہاں پر حیاتِ انسانی کا پھول کھلتا ہے اور انسانی نسل اس دروازے کی اوٹ سے برآمد ہوتی ہے۔

انسانی جسم کے تمام اعضا کو یونانی صنم گری، نقش گری اور مصوری میں دکھانا ضروری تھا۔ یہ موجود تھے اور ہیں۔ فطرت نے انھیں تخلیق کیا ہے۔ اگر انسان انھیں چھپاتا ہے تو حقیقی آرٹ میں مداخلت

کر کے مصنوعی پن پیدا کرتا ہے۔

بہ قول پروفیسر صاحب ''فن پارہ ایک وحدت ہوتا ہے۔اس کے ہر جُزکو مرکزی جذبے کا صرف تابع ہی نہیں ہونا پڑتا بلکہ اسے اظہار اور وضاحت میں بھی معاونت کرنی پڑتی ہے۔''

وہ مزید فرماتے ہیں۔''مائکل اینجلو کی مشہور تصویر 'تدفین' میں عیسیٰ کو بالکل برہنہ دکھایا گیا ہے کیوں کہ موت کے اثر کو جسم کے ہر حصے سے ظاہر کرنا مقصود تھا اور خصوصاً ٹانگوں سے۔ چہرے پر انتہائی سکون اور روحانیت طاری ہے۔مصور کو یقین تھا کہ جنسی حصے عریاں کر دینے سے روحانی جمال پر کوئی برا اثر نہیں پڑے گا۔ اگر اس کا ذرا سا بھی شائبہ ہوتا تو مائکل اینجلو جیسا مصور کبھی عریانی کی خاطر عریانی پسند نہ کرتا۔روداں کے مجسّمے 'برونزا ایج' میں انسان کے اندر فطرت کا احساس بیدار ہوتا دکھایا گیا ہے۔ یہ احساس پیروں سے سر تک چڑھتا چلا گیا ہے اور جذبے کی شدت سے آدمی کے ہاتھ اوپر اٹھ گئے ہیں۔ کپڑے پہنا کر تو خیر یہ خیال ظاہر ہی نہیں ہو سکتا تھا اور اگر ہوتا بھی تو قوی اور صحت ور نہ ہوتا۔اگر بیچ میں ذرا سی دھجی ہوتی تو یہ فائدہ ضرور تھا کہ نیک لوگوں کو اسے دیکھ کر آنکھیں نیچی نہ کرنی پڑتیں مگر لائنوں کا تسلسل ٹوٹ جاتا۔نظر بیچ میں اٹک جاتی اور ساتھ ہی اس احساس کی روانی بھی وہیں ٹوٹ جاتی اور مجسّمے میں بے اختیاری اور از خود رفتگی نہ رہتی جو اَب ہے۔اب تو شدید تاثر اور ہم آہنگی کا یہ عالم ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ سارا جسم سن ہو گیا ہے، سارا احساس کھنچ کر سر اور بندھی ہوئی مٹھی میں آ گیا ہے۔گویا روح ایک نقطے پر یکا یک جل اُٹھی ہے۔یہاں جسم اور روح کا فرق مٹ جاتا ہے۔''

مجھے اس موقع پر ایک جرمن خاتون کا مجھ سے کیا گیا سوال یاد آتا ہے۔خاتون نے پوچھا تھا ''تم لوگ اپنے جسموں کو ظاہر کرنے پر اتنے شرمندہ کیوں ہوتے ہو؟ اگر اچھے مکان، خوب صورت لباس اور دل کش چہرے کی نمائش کی جا سکتی ہے تو خوب صورت بدن کی کیوں نہیں کی جا سکتی؟ بدن اتنی بھی قابل شرم، ناپاک اور پلید شے نہیں کہ اسے چھپائے پھرو۔''

زوال پذیر لوگوں میں فن پارے کو وحدت میں نہیں دیکھا جاتا بلکہ وہ ''اسے مختلف ٹکڑوں کا مجموعہ سمجھنے لگتے ہیں۔'' ہر حصے کو علیحدہ طور پر دیکھا جاتا ہے۔

آرٹ اور ادب روح سے پھوٹتے ہیں۔ یہ جسم سے ماورا معاملہ ہے۔لطیف ذوق اور روح کے مالک لوگ فنی شاہ کار کو ایک یکتا، مکمل فن پارے کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ایسے ذہنی مفلسوں کی طرح نہیں جو اکیسویں صدی میں بھی آرٹ کی کتابوں کے بعض حصوں پر سیاہی پھیرتے ہیں یا صفحات پھاڑ دیتے ہیں۔

شہرۂ آفاق شاعر ڈے لوئس نے جنگ کے متعلق ایک نظم میں توپوں کو عضوِ تناسل سے مماثل قرار دیا جو دنیا کی کوکھ میں بربادی کا بیج بونے کو کھڑی ہیں۔ عام ذہن کا شخص اسے فحش ترکیب قرار دے گا، مگر ایک طاقت اس تشبیہ میں ہے کہ ایک ایسی شے جو نسل بڑھانے کے کام آتی ہے وہ اس نظم میں بربادی کی

علامت ہے۔جدید دنیا کی بہت سی ایسی ایجادات بھی ہیں جو انسانی ترقی کے لیے وجود میں آئیں پر انسانی بربادی کا باعث بن گئیں۔ جدید کمپیوٹر، طب، تعمیرات، مواصلات، تحقیق اور بے شمار دیگر مفید مقاصد میں استعمال ہوتا ہے تو ڈرون، میزائل، ایٹمی ہتھیار اور فریق مخالف کے ڈیٹا بیس کو اڑانے یا اس میں تخریب کا باعث بھی بنتا ہے۔ اگر بات کو بڑھایا جائے تو عضو تناسل افزائشِ نسل کا باعث بنتا ہے تو زنا بالجبر کی صورت میں نفسیاتی خلفشار، شخصیت کی بربادی اور کم سنوں کی اموات کی وجہ بھی بنتا ہے۔قدرت کے عطا کردہ عناصر اور انسانی جسم کے معلوم و نمایاں اعضا میں اس سے بہتر مثال اور کیا ہو سکتی ہے۔

پروفیسر صاحب کیا خوب نکتہ اٹھاتے ہیں جب وہ وضاحت کرتے ہیں ''آرٹ میں ایک جلابی کیفیت ہوتی ہے جو ہمارے جذبات سے زوائد کو خارج کر کے ہمارے اندر توازن اور سکون قائم کرتی ہے۔ جذباتیت اور آرٹ میں یہی فرق ہے۔ دونوں ہمارے گھٹے ہوئے جذبات کو راستہ دیتے ہیں 'لیکن جذباتیت میں روک نہیں ہوتی۔ وہ جذبات پر کوئی حد نہیں قائم کر سکتی۔ آرٹ جذبات کی حد بندی کرتا ہے، ان کی تنظیم کرتا ہے اور انھیں ایک خاص نقش کی شکل میں ترتیب دیتا ہے'۔''

اب بات فن و فن کار میں موجود جنسی عناصر اور جدید دور کے ادب میں ان کے کردار اور منسلکہ متفرق مباحث کی جانب بڑھائی جائے۔

جنس فنونِ لطیفہ اور ادب کے بدن میں روح ہے۔ انسان کے تحت الشعور اور لاشعور میں جنس کا قوی جذبہ کارفرما رہتا ہے۔فن کاروں کے ہاں جنسی جذبہ یا تو بڑھ کر ہوتا ہے یا پھر اس دریا کی طغیانی مروج معیارات اور روایات کے بند توڑ کر راہِ مستقیم سے انحراف کرتی رہی ہے۔بعض اوقات بڑھا ہوا جنسی تحرک و کجی فن کارانہ اظہار میں کتھارسس یا تنقیۂ نفس بھی پاتے ہیں۔ جدید دور کا نامور ملحد دانش ور رچرڈ ڈاکنز ایسا ہم جنس پرست، مائکل جیکسن جیسا پوپ موسیقی کا رجحان ساز گلوکار جو طفل آزمائی (Paedophile) میں اواخرِ عمر بدنام ہوا، عالمی شہرت اور سات شوہر (آٹھ بیاہ، کہ ایک شوہر رچرڈ برٹن سے دو مرتبہ شادی فرمائی) رکھنے والی اداکارہ الزبتھ ٹیلر، اردو میں جنسی کج رو میرا جی سے لے کر جذباتی عدم استحکام کی شکار سارہ شگفتہ تک بے شمار مثالوں سمیت، ماضی کی جانب سفر کریں تو اس شاہ راہ کنارے کیا کیا مجسّمے ایستادہ ہیں۔ ''جنس اور ادب و فن'' میں علی عباس جلال پوری پورے تیقن سے شیخ سعدی اور میر تقی میر کو امرد پرست قرار دیتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ شیخ سعدی حمامی لونڈوں کو گھورنے کئی کئی میل پیدل سفر کر کے جایا کرتے تھے اور میر تقی میرؔ دلی کے لونڈوں سے خوب رغبت سے اظہارِ عشق کرتے تھے۔ غالباً اس دور میں دو جنسوں میں تقریب بہرِ ملاقات کا خاطر خواہ انتظام نہ ہوتا تھا سو جب ''نالے'' راہ نہیں پاتے تھے تو کہیں اور چڑھ جاتے تھے۔ اساتذۂ فن و دانش یوں روانی مطبع پاتے تھے۔ ہم جنسی کے پسِ پردہ عورت اور مرد کے آسانی سے مل نہ سکنے کی وجہ، معمولی وجود رکھتی ہے۔ وگرنہ وہ معاشرے جہاں دو جنسوں کے بیچ آزادانہ ملاقات و اختلاط موجود ہیں، ہم جنسی کا بڑھتا رجحان نظر نہ آتا۔

محققین رقم طراز ہیں کہ معروف شاعرہ سیفو،مصور لیونارڈو ڈاونچی، مصور مائیکل اینجلو، ادیب آسکر وائلڈ، ادیبہ ورجینیا وولف اور غالباً ڈراما نگار شیکسپیئر وغیرہ ایسے اہم ادیب وفن کار ہم جنس پرست تھے۔ اس کا یہ قطعی طور پر مطلب نہیں کہ بڑا فن کار ہم جنس پرست ہوتا ہے بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ چند بڑے فن کار ہم جنس پرست بھی تھے۔علی عباس جلال پوری نے ''جنسیاتی مطالعے'' میں کئی اہم ادیبوں اور فن کاروں کی کج روی کا تذکرہ کیا ہے۔عربی شاعر ابونواس نے ''آہو چشم'' ہم جنس پرست لڑکوں کی تعریف میں کئی قصائد لکھے ،ملیا گر نے اپنی ایک نظم میں سات خوب صورت لڑکوں کو ''سوسن، سفید بنفشہ،گلاب،انگور،شگوفہ،سنہرا زعفران اور سدا بہار زیتون کی کلی'' لکھا ہے۔

ادیبوں،فن کاروں کی جنسی فعالیت کا بھی عجب ماجرا ہے۔لیوٹالسٹائی ستر برس سے اوپر کی عمر میں تیز رفتار گھوڑے پر سفر کرنے کے بعد اپنی بیوی کے پاس اس فعال اور پُرجوش حالت میں پہنچا کہ وہ حیران رہ گئی۔آیا وہ خوش بھی ہوئی،اس پر کتب خاموش ہیں۔

وان گوف ایسا عہد ساز مصور نچلے درجے کی طوائفوں کے پاس وقت گزارتا تھا۔ایک مرتبہ وہ ایسی ہی ایک طوائف کے پاس ضرورت کے تحت گیا۔ جب زنِ بازاری نے اُس سے معاوضہ طلب کیا تو اُس نے بتایا کہ وہ مکمل مفلس ہے۔ یہ سن کر وہ غصے میں بولی کہ وہ اپنا کان اسے بہ طور معاوضہ دے جائے۔اس پر وان گوف نے اپنا کان استرے سے کاٹا اور اس کے سامنے پھینک دیا۔

علی عباس جلال پوری کی بیان کردہ مذکورہ روایت مشتبہ ہے۔معروف محقق ومصنف مارٹن بیلے کی تحقیق کے مطابق 23دسمبر 1888 کو وان گوف کا اپنے معاصر معروف مصور گاگین (گاگین کی زندگی پر سمرسیٹ ماہم نے اعلیٰ ناول 'دی مون اینڈ سکس پینس' تصنیف کیا جو خاصے کی چیز ہے اور پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے) سے جھگڑا ہوا۔جھگڑے کے بعد اس نے ایک تیز دھار اُسترے سے اپنا کان کاٹا،اسے کاغذ میں لپیٹا اور ایک ایسی طوائف کو دے آیا جس سے وہ اور گاگین دونوں فیض یاب ہوا کرتے تھے۔اگلی صبح وان گوف یہ واقعہ بھول چکا تھا۔

معروف ناول نگار وکٹر ہیوگو نے اپنی بیس سالہ بیوی سے شب زفاف کو نو مرتبہ صحبت کی،ایک دن میں کئی خواتین کو مطمئن کرنے کے علاوہ ذائقہ بدلنے کے لیے طوائفوں کے پاس بھی باقاعدگی سے جاتا تھا۔جب وہ 83 برس کی عمر میں فوت ہوا تو پیرس کی طوائفوں میں صفِ ماتم بچھ گئی اور انھوں نے سیاہ لباس زیبِ تن کیا۔

البرٹ آئن اسٹائن کے سے فن کارانہ صلاحیتوں کے حامل سائنس دان کی جنسی فعالیت کا یہ عالم تھا کہ جب وہ اپنی تحقیق سے وقت پاتا تھا تو اسے رومان اور جنس میں گزار دیتا تھا۔ اُس نے دو بیاہ اور دس معلوم معاشقے کیے۔اُس نے حفظ ماتقدم کے طور پر اپنی بیوی سے تحریری معاہدہ کر رکھا تھا جس کی شرائط میں سے ایک یہ بھی تھی کہ وہ آئن سٹائن سے ''جذباتی قربت کی توقع رکھے اور نہ ہی وفا کی۔''

جیمز جوائس کے اپنی بیوی کو لکھے گئے خطوط منظرِ عام پر آئے تو خلافِ توقع وہ ادب کی اعلیٰ معیار کی تحریروں کے بجائے نچلے درجے کے نہ صرف سستے رومان سے بھرے تھے بلکہ حِس لطافت کو مجروح کرتی عامیانہ جنسی زبان سے بھی پُر تھے۔

جلال پوری صاحب جنس زدگی کے باب میں فرماتے ہیں۔

''[میری مخفی زندگی] مصنف لکھتا ہے۔ پندرہ ماہ تک میں نے اپنی بیوی پر قناعت کی۔ مجھے اس سے بڑی محبت ہے،اُس کی خوشنودی کی خاطر جان بھی دے سکتا ہوں لیکن میرا مزاج ایسا ہوس پرست ہے کہ میں کتنی ہی کوشش کروں،اپنی بیوی کا وفادار ہو کر نہیں رہ سکتا۔میری تمام کوششیں رائگاں جاتی ہیں اور میں تنوع کی خواہش پر قابو نہیں پا سکتا۔مجرد مردوں اور کنواریوں کی جنسی فاقہ زدگی بھی مریضانہ صورت اختیار کر جاتی ہے۔ایسی عورت جب کسی مرد سے بات کرتی ہے خواہ وہ بوڑھا ہو یا جوان ہو تو سوچنے لگتی ہے کہ یہ تو میرے درپے ہے۔اس نوع کی ایک عورت کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ رات کو سونے سے پہلے ہمیشہ اپنے پلنگ کے نیچے جھانک کر دیکھ لیتی تھی کہ کہیں کوئی مرد تو نیچے نہیں چھپا بیٹھا۔اس تجسس کی تہ میں فی الحقیقت یہ لاشعوری تمنا کارفرما ہوتی تھی کہ کاش کوئی مرد میرے پلنگ کے نیچے چھپا ہوتا۔''

روسو نہ صرف اپنی معرکۃ الآرا خود نوشت ''اعترافات'' میں اپنے جنسی انحرافات پر بانگ دہل بات کرتا ہے بلکہ اُس کے سوانح نگاروں کے مطابق وہ ہر ''ہلتی شے پر پل پڑتا تھا۔'' روسو کا ایک عشق مادام دوارنی سے بھی ہوا۔وہ عمر میں روسو سے خاصی بڑی تھی اور وہ اسے امی کہا کرتا تھا۔جب روسو پر یہ راز منکشف ہوا کہ مادام اپنے ایک ملازم سے بھی نجی تعلق رکھے ہوئے تھی تو وہ خاصا پریشان اور ناراض ہوا۔روسو کی ناراضی تب ختم ہوئی جب مادام نے یہ کہہ کر اُسے مطمئن کر دیا ''تم دونوں مجھ سے پیار کرتے ہو۔آخر اس میں خرابی کیا ہے؟''

پاکستان کی تہذیبی شائستگی ناموں کے تذکرے کی اجازت نہیں دیتی وگرنہ ہمارے ہاں بھی آسکر وائلڈ اور روسو کی ٹکر کے (ادب میں نہ سہی،جنسی کجی اور فعالیت ہی میں سہی) قد آور ادیب اور شاعر رہے ہیں۔

عمومی طور پر فن کار خود مست اور خود مگن ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ عملی زندگی میں نہیں کر پاتا،اُسے تصور کر لیتا ہے۔ یوں بہ تدریج اس کا ذہنی اُفق وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔بعض فن کاروں پر ایسا وقت بھی آتا ہے کہ وہ اپنا زیادہ وقت زمین پر گزارنے کی بجائے اپنے دماغ میں گزارتے ہیں۔جنس چوں کہ تخلیقی عناصر کی ماں ہے سو وہ فن کار جو عمل کی جرأت نہیں پاتے،اپنے اذہان ہی میں کارگزاری کے بعد جنسی اطمینان پا لیتے ہیں۔ یہاں یہ اخذ کرنا کہ تمام فن کار ہی جنسی عفریت یا کج رو ہیں،غلط ہے۔یقیناً بے شمار فن کار (بہ شمول ادبا) مروّجہ ترکیب کے مطابق ''شریف'' مزاج وحیات کے مالک تھے اور رہے ہیں۔البتہ فن کار میں جنس کا غلبہ عام آدمی سے عموماً زیادہ ہی ہوتا ہے۔

بعض روایتی تبصرہ نگار فرماتے رہے ہیں کہ جنسی انحرافات اور غیر فطری اعمال قوموں کے زوال کا باعث رہے ہیں۔ اس رائے کے حق میں دلائل بھی پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ اس کے معانی یہ ہوئے کہ جب قومیں عروج کی جانب گام زن ہوتی ہیں تو ان کے اربابِ اختیار صراطِ مستقیم پر قائم رہتے ہیں اور جب وہ اس سے ہٹ کر ''فسق و فجور'' میں مبتلا ہوتے ہیں تو زوال کی جانب سفر کرنے لگتے ہیں۔ یہ تصور غلط العام ہے۔ حقائق بتاتے ہیں کہ روما و یونان کی عظیم سلطنتیں جب عروج حاصل کر رہی تھیں تب بھی وہاں کے مقتدر حلقوں میں لذت کوشی اور فسق عام تھے۔

دل چسپ بات کا تذکرہ برمحل ہے۔ ہم جنس پرستی سکندرِ اعظم کے دور میں یونان میں عام ہو چکی تھی۔ یاد رہے کہ وہ دور یونان کے عروج کے ادوار میں سے ہے۔ 300 قبل مسیح میں ہم جنس پرستی کا رجحان یونانی فوجوں کی ایران آمد کے ساتھ وہاں بھی آن پہنچا۔ فارسی کے قدیم کلاسیکی ادب میں اس کا واضح رنگ نظر آتا ہے۔ فارسی شاعری جب ہندوستان میں داخل ہوئی تو اس رنگ کو ہم راہ لے آئی۔ یوں یہ رجحان یونان سے ایران اور ایران سے ہندوستان آ گیا۔ سلطنتِ برطانیہ ہی کو لیجیے۔ سترہویں، اٹھارویں اور انیسویں صدی کے دوران جب برطانیہ عروج حاصل کر رہا تھا تو اس کے حکام اور دربار کے بے شمار ایسے قصے تاریخ کی کتابوں میں درج ہیں جن کا بیان آج کے بہ ظاہر آزاد خیال اور آزادیٔ اظہار کے دور میں بھی شائستگی کے دائرے سے نکل جاتا ہے۔ ہاں اگر عمائدینِ سلطنت امورِ حکومت کو مکمل طور پر نظر انداز کر کے اپنی ساری توجہ اور توانائی فقط عیش کوشی کی جانب مرکوز کر دیں تو صحیفۂ قسمت میں ان کا زوال تحریر کر دیا جاتا ہے۔ معاملات میں توازن بہت اہم ہے۔ ادیبوں میں اگرچہ آسکر وائلڈ، ورجینیا وولف، روسو اور دیگر غیر معمولی اور غیر فطری جنسی جذبے کے غلام تھے مگر اس کے ساتھ ساتھ عمدہ ترین تخلیقات بھی سامنے لا رہے تھے۔

برصغیر میں جب حکامِ سلطنت، نوابین، امرا اور بادشاہ سبھی امورِ حکومت و نظم و نسق کو مکمل طور پر فراموش کر کے عیش کوشی میں مبتلا ہو چکے تو زوال دبے قدموں مغل حکومت کی کشتی میں سوراخ کرنے لگا۔

'مرقعِ دِلّی' کا مصنف محمد شاہ رنگیلا کے دربار سے وابستہ اُدْ بیگم کے بارے میں بیان کرتا ہے۔

''دہلی کی مشہور بیگم ہیں جو پائجامہ نہیں پہنتیں بلکہ اپنے بدن کے نچلے حصے پر پائجامے کی طرح گل بوٹے بنا لیتی ہیں۔ بعینہ ایسے گل بوٹے بناتی ہیں جو رومی کم خواب کے تھان ہی ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ امرا کی محفلوں میں جاتی ہیں اور کمال یہ ہے کہ پائجامہ اور اس نقاشی میں کوئی امتیاز نہیں کر پاتا۔ جب تک اس راز سے پردہ نہ اُٹھے، کوئی ان کی کاری گری نہیں بھانپ سکتا۔''

دربار کے ماحول کے اثرات معاشرے پر مرتب ہو رہے تھے۔ ادیب اور شاعر بھی ان اثرات کی زد پر آ گئے۔ یہاں معاملہ نفاست سے جنس کے حقیقی معنوں میں اور فطری طور پر ادب میں ظہور کا نہ رہا

تھا۔ بلکہ اس کا تذکرہ فقط کم درجے کی لذت کوشی اور بیان میں سستا اور اوچھا پن لانے تک یوں چلا آیا تھا کہ چند شاعر یاوہ گوئی اور فحش کلامی میں ستائش کے تمنائی تھے۔ جعفر زٹلی میر کارواں تھے سو حضرت کے منظوم کلام کے عنوانات 'قوتِ باہ نامہ'، 'دو پھڑکی نامہ'، 'گ نامہ'، 'بھ نامہ'، 'قصیدہ عشقیہ در بابِ شہوت' اور 'چپٹی نامہ' وغیرہ ٹھہرے۔

اس ابتذال سے مرزا شوق ایسا عمدہ شاعر بھی اپنا دامن نہ بچا پایا۔ محترم 'بہارِ عشق' نامی مثنوی میں فرماتے ہیں۔

سینے پر دونوں چھاتیاں اَن مول
اونچی، چکنی کڑی، کراری، گول
آستینوں میں وہ پھنسی کُرتی
جسم میں وہ شباب کی پھرتی
آڑی ہیکل گلے میں ڈالے ہوئے
پیاری پیاری کچیں نکالے ہوئے

اُس دور کے حوالے سے سعادت حسن منٹو اپنے مخصوص انداز میں مضمون 'ادب جدید' میں لکھتے ہیں۔

''اگر مغل حکومت کا دور دورہ ہوتا تو بہت ممکن ہے، میرے گھر میں ایک حرم سرائے ہوتی، حرم سرائے نہ ہوتی تو کم از کم ایک بیوی گھر میں ہوتی اور دو تین طوائفیں میری ملازمت میں ہوتیں۔ مجھے بٹیریں لڑانے کا شوق ہوتا، یہ مضمون پڑھنے کے بجائے میں پرنسپل صاحب بالقابہ کی شان میں ایک قصیدہ سناتا جو خوش ہو کر یا تو میرا منہ موتیوں سے بھر دیتے یا جوگیشوری کالج مجھے بخش دیتے تاکہ میں اسے اپنا طویلہ بنا سکوں۔ مگر جیسا کہ آپ جانتے ہیں، حالت بہت مختلف ہے۔ مجھے یہاں سے پیدل اسٹیشن جانا پڑے گا اور فلمستان میں اپنے آقاؤں کو جواب دینا پڑے گا کہ میں اتنی دیر ڈاکٹر کے پاس کیا کرتا رہا۔ میں ان سے جھوٹ بول کے آیا ہوں کہ ڈاکٹر سے ٹیکا لگوانے جا رہا ہوں۔''

مغل سلطنت کے زوال پذیر آخری ادوار میں ایک اور معاملہ سامنے آتا ہے۔ یہ شاعروں کے عروج کا زمانہ تھا۔ دربار میں بادشاہ یا نواب کے بعد سب سے زیادہ وقعت شاعر کی ہوتی تھی اور عمائدین دربار کے بعد گایکا اور طوائف کی وقعت تھی۔ گایکا شاعر کا کلام گاتی تھی۔ اِدھر مغل سلطنت خاک چاٹ رہی تھی، اُدھر شعرا کی جولانیٔ کلام قابلِ توجہ تھی۔ قریباً ڈیڑھ سو برس پر محیط اس دور کے سماج میں حالات کی ستم ظریفی یہ تھی کہ عمدہ گفت گو، مردوں سے نوک جھوک، سیکڑوں اشعار کے حوالے دینے اور نشست و برخاست میں خوبی رکھنے والی طوائف کو تو خوب درجہ حاصل تھا مگر گھر کی عورت ایک باندی بن چکی تھی جس پر تعلیم کے دروازے بند تھے اور شاعری میں شوق و ذوق کو آبرو باختگی کی علامت سمجھا جاتا تھا۔ یہ تصور

کرلیا گیا تھا کہ تعلیم عورت میں آزادیٔ خیال لے کر آتی ہے جو بے حیائی کو راستہ دیتی ہے۔ خواتین کے گھر سے نکلنے کو بُرا جانا جاتا تھا، ایسی جوان خاتون جو گھر گھر پھرتی تھی (یعنی گشت کرتی تھی) کو آبرو باختہ سمجھا جاتا تھا اور اس کے لیے ''گشتی'' کی ترکیب وضع کی گئی تھی۔

شاہی خاندان اور طبقۂ اشرافیہ سے تعلق رکھنے والی چنیدہ خواتین اعلیٰ تعلیم یافتہ ضرور تھیں مگر یہ ایک چھوٹا سا طبقہ تھا۔ اس سے پہلے میر تقی میر کی بیٹی بیگم عمدہ شاعرہ تھی پر اس کے اشعار کا کہیں تذکرہ نہیں ملتا۔

عندلیب شادانی 'تذکرۂ شاعرات اردو' میں لکھتے ہیں کہ میر صاحب نے شعرا کا تذکرہ تو کیا ہے پر کسی شاعرہ کا تذکرہ کرنا گناہ سمجھا ہے۔ مولانا فضلِ حق خیر آبادی جیسے عالم اور انقلابی کی بیٹی حرماں اچھی شاعرہ تھی۔ سماج کی پابندیوں کے باعث اس کا صرف ایک شعر محفوظ ہے۔ ان حالات میں بعض نفیس مزاج اور لطیف طبیعت کی مالک عورتیں اظہار پر پابندی کے باعث اور اسے بدکرداری سمجھے جانے کے باعث گھٹے ہوئے ماحول میں مرجھا کر رہ جاتی تھیں۔

اس سماج میں تین دھارے چل رہے تھے۔ ایک دھارا حکم رانوں کا تھا جہاں عورت آزاد اور مرد عیاش تھا۔ دوسرا دھارا مصاحبین کا تھا جہاں عورت پابند اور مرد منافقت کا شکار تھا۔ تیسرا دھارا عوام کا تھا جہاں مرد و زن پابندِ رسوم تھے۔

چند شعرا محفلوں میں فحش کلامی کو باعثِ عزت و افتخار سمجھتے تھے، طوائفوں سے اٹھکیلیاں کرتے تھے اور شراب میں مخمور رہتے تھے۔ پست کردار نوابین کی مدح سرائی وسیلۂ روزگار بنتا تھا۔ البتہ وہ اپنے گھر کی عورتوں پر کڑی نظر رکھتے تھے۔ اس سماج میں شاعر کے جنس زدہ کلام کا ترکی بہ ترکی جواب طوائف دیتی تھی اور اسے قبول کیا جاتا تھا مگر گھریلو عورت کی فقط تعلیم حاصل کرنے کی خواہش رد کر دی جاتی تھی۔

یہ معاملات انگریز کی آمد اور استحکام تک جاری رہے۔ اس کے بعد سماج نے پلٹا کھایا۔ نوابین اور والیانِ ریاست کم زور پڑ گئے اور ان سے وابستہ شاعر تتر بتر ہو گئے۔ کہنے کو تو یہ غلامی کا دور تھا پر عمومی طور پر عورت کے لیے تازہ ہوا کا جھونکا اور صبحِ اُمید کی علامت بنا۔

چند قدامت پرست حضرات یہ رٹا رٹایا نکتہ اٹھا سکتے ہیں کہ اس دور میں مرد عورت کا محافظ تھا اور فراہمیٔ آب و دانہ کا ذمہ دار، سو عورت گھر کی چار دیواری میں مسائل روزگار سے بے نیاز تھی۔ ان احباب سے گزارش ہے کہ محافظ تو جیل کے ہوتے ہیں اور وہاں کے قیدیوں کے معاملاتِ خورونوش کی ذمہ دار ریاست، تو کیا انسان بہ رضا جیل جانا پسند کرتا ہے؟ ہر انسان کو فطرت نے آزاد پیدا کیا ہے۔ آزادی انسان کا حق ہے۔ خواہ وہ عورت، مرد یا ہیجڑا ہو۔ جو مرد اپنی بیوی کو پابند کرتا ہے اور اس پر حکم صادر کرتا ہے کہ وہ اپنی زندگی شوہر کی خواہش، خیال اور مرضی کے مطابق گزارے، ایک بڑا گناہ کرتا ہے۔ وہ ایک آزاد انسان کو قید کرتا ہے جیسا کسی پرندے کو پنجرے میں قید کیا جاتا ہے۔ معاملات افہام و تفہیم اور باہمی رضامندی سے طے ہونے چاہییں۔

ایک بات کا تذکرہ ضروری ہے۔ مذکورہ دور کے حکم رانوں، نوابین، درباریوں اور شعرا سے ہٹ کر عام عوام سے تعلق رکھنے والا مرد شرافت کی جو شرط عورت پر عائد کرتا تھا، بالعموم اپنے اوپر بھی نافذ کرتا تھا۔ سماج میں متنوع رنگ تھے اور ہر رنگ دوسرے سے کچھ ملا ہوا بھی اور زیادہ جدا بھی۔ رسالہ 'طلوع اسلام' میں ایک واقعہ مذکور ہے۔

> ''ایک صاحب نے دو نوعمر طالبات کو 'عالم عربی' کی تیاری کی غرض سے 'سبعہ معلقہ' پڑھانا شروع کی۔ جب 'اِمرؤالقیس' کے فحش اشعار کے پڑھانے کی نوبت آئی تو شرم و حیا کی بنا پر زبان اُن کا ساتھ نہ دے سکی۔ آخر کار اُنھوں نے اس مشغلے کو خیر باد کہا اور اپنے گھر کی راہ لی۔ بعد میں ان طالبات نے 'عالم عربی' کے امتحان کے لیے مدرسۃ البنات میں داخلہ لیا۔ وہاں من وراحجاب (پس پردہ) مرد اساتذہ طالبات کو درس دیتے تھے۔''

اِمرؤالقیس کیا قوی شاعر تھا جس کے اشعار قبل از اسلام کعبہ کی دیواروں پر آویزاں کر دیے جاتے تھے۔ اس کے چند اشعار کئی سو برس بعد بھی جدید وقت کے مروّجہ معیارات کے مطابق بھی جنس زدگی اور فحاشی کے دائرے میں آ گئے۔

سوال یہ ہے کہ 'فحاشی' کیا ہے؟ فحاشی کے معیارات اور حدود وقت کے ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ دنیا میں آزاد خیالی بڑھی۔ مثلاً قبل از زرعی ادوار آزاد روی میں آیندہ آنے والے ادوار سے بڑھ کر تھے۔ ویسے بھی فحاشی کی کوئی پیمائشی قدر نہیں اور نہ ہی اس کی واضح حدود کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ وزیرستان کے رہنے والے کے لیے تحریر، تصویر یا دیگر ذرائع اظہار سے متعلقہ کوئی شے فحش ہو سکتی ہے تو وہی چیز کراچی کے رہائشی کے لیے غیر فحش۔ وسیع تر تناظر میں دیکھا جائے تو ایک تحریر پاکستانی مسلمان کے لیے ناشائستہ ہو سکتی ہے پر پاکستانی پارسی کے لیے معمول کے مطابق۔ تہذیبی لحاظ سے بلوچستان کے مضافات میں رہنے والے کی روایات و عقائد مغربی ملک سے تعلیم حاصل کر کے آنے والے لاہور کے شہری سے مختلف ہوں گے۔

دو دہائی پہلے کا واقعہ ہے۔ ایبٹ آباد کے محکمۂ ڈاک کے ریسٹ ہاؤس میں قیام کے دوران ایک روز شہر کے مضافات میں ایک سینما کے باہر تماشائیوں کا ہجوم دیکھا گیا۔ جب فلم چلی تو سینما میں تل دھرنے کو جگہ نہ تھی۔ تماشائی سیٹوں کے علاوہ سیڑھیوں اور فرش پر بھی بیٹھے تھے۔ کیا عمدہ فلم تھی جس کا بنیادی مغز یہ تھا کہ ایک انسان بہ یک وقت دو لوگوں سے محبت میں برابر جذبے سے مبتلا ہو سکتا ہے اور یہ مروّجہ تصور غلط ہے کہ انسانی زندگی میں صرف ایک ہی انسان سے پورے صدق دل سے محبت کر سکتا ہے۔ فلم نازکیٔ جذبات اور انسانی مزاج کے کئی پہلوؤں کا احاطہ کرتی تھی۔ عمدہ عکس بندی تھی اور لاجواب اداکاری۔ فلم کے لیے لوگوں کے جوش و جذبے نے خاصا متاثر کیا اور اس بات نے بھی کہ وہاں کے لوگ کیا لطیف ذوق و ذہانت کے مالک تھے۔ یہ تصور تب تک قائم رہا جب تک ایک ستم ظریف نے انکشاف

نہ کر دیا کہ وہ سادہ دہقانی لباس پہنے تماشائی دراصل اُن چند مناظر کی کشش میں چلے آئے تھے جن میں ہیروئن اپنا لباس تبدیل کرتی ہے، ایک محبوب سے بغل گیر ہوتی اور دوسرے سے والہانہ طور پر بوسہ بازی کرتی ہے۔

دوسری انتہا ملاحظہ کیجیے:

شکاگو، امریکا کا ایک اعلیٰ کلب تھا۔ اُس میں داخلے کی شرائط میں سے ایک شرط جیکٹ (یعنی کوٹ) کا زیب تن کرنا بھی تھی۔ جو لوگ کوٹ میں نہ تھے انھیں کلب عاریتاً کوٹ دے دیتا تھا۔ بہرحال اندر جذبات خوب ہولی کھیل رہے تھے۔ زیادہ تر مرد تھے اور چند خواتین جو بلند آواز کی موسیقی میں ناؤ نوش میں خوب مزے سے مشغول تھے۔ اتنے میں موسیقی مزید تیز ہوئی اور شو کے شروع ہونے کا اعلان ہوا۔ اسٹیج کی تین اطراف میں کلب کے اراکین اور گاہک بیٹھے تھے۔ اتنے میں پری چہری و گل بدن شعلہ جوالہ جوان لڑکیوں کی اسٹیج پر آمد شروع ہوگئی۔ انھوں نے بدلتی موسیقی کے ساتھ رقص شروع کر دیا۔ انھوں نے فقط زیر جامے پہن رکھے تھے، بالائی بدن ننگے تھے۔ جب انتظامیہ کے ایک رکن سے استفسار کیا گیا کہ اُس ریاست کے قوانین کے مطابق مکمل یا جزوی برہنگی ممنوع تھی تو بالائی بدن کی نمائش کیسی؟ اُس نے نہایت سنجیدگی سے بتایا کہ تمام خواتین نے بالائی بدن ڈھانپ رکھے تھے۔ خواتین کو دوبارہ دیکھا گیا تو تب بھی اُن کی چھاتیاں برہنہ نظر آئیں۔ انتظامیہ کے رکن نے انکشاف کیا کہ سب خواتین نے اپنے سینوں پر موم مَس کی ہوئی ہے۔ یوں موم کے ذرّات اُن پر رہ گئے ہیں اور قانونی اعتبار سے ان کے سینے موم کے ذرات سے ڈھکے گئے ہیں سو یہ عمل قابلِ تعزیر نہیں رہا۔

فحاشی کے نکتے پر آتے ہوئے امریکی سپریم کورٹ نے چند اصول وضع کر دیے تھے۔

(الف) آیا ایک اوسط آدمی، مروجہ معاشرتی معیار کو سامنے رکھتے ہوئے، اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ زیرِ بحث عریاں مواد، بہ حیثیتِ مجموعی، مریضانہ جذبات ابھارتا ہے۔

(ب) آیا یہ مواد ان جنسی طور طریقوں کی جن کی بالخصوص تعریف کر دی گئی ہے اور جن پر ریاستی قوانین کا اطلاق ہوتا ہے، نفرت انگیز طور پر تصویر کشی کرتا ہے۔

(ج) آیا زیرِ بحث مواد میں سنجیدہ ادبی، فنی، سیاسی یا عملی قدر و قیمت کا سرے سے فقدان ہے۔

بیان کردہ نکات میں دو تراکیب قابلِ توجہ ہیں اور طویل بحث کی متقاضی بھی۔ پہلی ترکیب ''نفرت انگیز'' اور دوسری ''سرے سے'' ہے۔ تحقیقات بتاتی ہیں کہ جب نوجوان لڑکے اور لڑکیوں نے اپنی زندگیوں میں پہلی مرتبہ جنّتی لباس والے مرد و زن کے اختلاط والی فلم یا تصاویر دیکھیں تو ان کا ابتدائی تاثر کراہت کا تھا۔ گویا یہ سگریٹ کے پہلے کش کی طرح کھانسی کرتا ہے یا شراب کے پہلے گھونٹ کی طرح تلخ ہوتا ہے۔ بعدازاں اس کی عادت (اور بعض صورتوں میں لت) ہو جاتی ہے۔ 'نفرت انگیز' اتنی وسیع ترکیب ہے کہ اس پر اتفاق مشکل ہوسکتا ہے۔ ''سرے سے'' کی ترکیب بھی مہمل ہے۔ عمومی طور پر سستے

ترین ناولوں اور فلموں میں بھی فنی یا علمی قدر کا شائبہ ضرور موجود ہوتا ہے۔ یعنی اگر کسی فحش فلم میں ذرہ برابر فنی قدر موجود ہے تو وہ غیر فحش ہے۔ 'فنی' یا 'علمی' قدر بھی وسیع تراکیب ہیں۔

کسی عمل یا شے کو فحش قرار دینا ایک مشکل کام ہے۔ "Cussin Canoeist" کیس میں مشی گن کے ایک شخص کو 1897 کے ایک قانون کے تحت فحش گفتاری اور ننگی گالیاں دینے پر 1999 میں سزا دی گئی۔ البتہ اعلیٰ عدالت نے وہ سزا کالعدم قرار دے دی چوں کہ معاشرتی، تہذیبی اور روایتی اقدار بہت بدل چکی تھیں۔

امریکا میں ماں باپ کا اپنے ننگے بچے کی باتھ ٹب میں نہاتے ہوئے یا ساحل پر بھاگتے ہوئے تصویر بنانا قانونی طور پر فحاشی کے زمرے میں آتا تھا۔ عدالتوں نے اس قانون پر بھی عمل درآمد روک دیا۔ فحاشی کی باقاعدہ حدود کا تعین نہ ہونے کے ہی باعث سعادت حسن منٹو اور دیگر کو دی گئی سزائیں یا تو اعلیٰ عدالتوں نے ختم کر دیں یا پھر معمولی جرمانے کیے۔ فیض احمد فیض تو ادب کو کئی خانوں میں تقسیم کرنے کے خلاف تھے۔ وہ ''نیا ادب میری نظر میں'' میں لکھتے ہیں ''میری نظر میں ادب کی صرف دو قسمیں ہیں، اچھا ادب اور برا ادب۔''

اس کے برعکس معروف ادیب اور انشا پرداز رشید احمد صدیقی مختلف نقطۂ نظر رکھتے ہوئے منٹو کے بارے میں اپنے مضمون ''نئے ادب کے تار و پود'' میں رقم طراز ہیں:

''منٹو عورت کے بیان میں لذت محسوس کرتے ہیں۔ وہ عورت کی زبونی اور درماندگی سے اپنی انشا پردازی کی دکان سجاتے ہیں۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے وہ مشتبہ متاع چور بازار میں بیچنا بھی چاہتے ہیں اور اسی نوعیت کا مال چور بازار سے خرید کر اصلی بازار میں لانا چاہتے ہیں۔ آپ نے بعض بزرگوں کو دیکھا ہوگا، ایک فرضی یتیم خانے کے نام سے چھوٹے چھوٹے بچوں کو پھٹے پرانے کپڑے پہنا کر اور فلاکت و بے بسی کا سوانگ رچا کر، کوچہ و بازار میں لیے پھرتے ہیں، کہیں خود روتے گاتے ہیں اور کہیں ان بچوں کو رلاتے گواتے ہیں۔ یتیم اور یتیمی کی اس نمائش کا مقصد صرف نفع کمانا ہوتا ہے نہ یہ کہ ان غریبوں کی حالت کو بہتر بنایا جائے۔''

فحاشی کو مرد کی نظر ہی سے کیوں دیکھا جائے؟ ایک نیم برہنہ عورت اگر مرد کے لیے فحش ہے تو نیم برہنہ مرد بھی عورت کے لیے فحش ہے۔

اپنی سچائیوں کے باوجود زیادہ تر محاورے اور کہاوتیں مرد ہی کی زبان سے تخلیق کیے گئے ہیں۔ عورت کی بے وفائی پر ایک فرانسیسی کہاوت ہے ''عورت ایک ایسی بیل ہے جو اپنے قریبی درخت پر چڑھتی ہے۔'' یعنی عورت اپنے قریب کے مردوں ہی سے تعلق قائم کرتی ہے جن میں بھائی کے دوست، دیور، شوہر کے دوست، سہیلیوں کے شوہر وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ اب البتہ جدید ذرائع مواصلات کے باعث تبدیلیاں آگئی ہیں۔ برطانیہ میں کہاوت ہے ''جو عورت اپنے آپ کو جتنا زیادہ حیادار ظاہر کرے گی

وہ اتنی ہی عفت شکن ہوگی۔'' عورت کی تعریف میں روسی کہاوت ہے ''حقیقی شرم وحیا والی عورت جری اور بہادر ہوتی ہے۔'' ہندوستان میں کہاوت ہے ''سب سے خطرناک انسان ایک ایسی فاحشہ اور بدمعاش عورت ہوتی ہے جو انتقام کی آگ میں سلگ رہی ہو۔''

مرد کی بے وفائیوں پر محاورے کم ہیں۔ ایک ہسپانوی محاورہ ہے ''مرد کتے کی طرح ہوتا ہے، اسے کھانا ڈالو، پچکارو اور ہاتھ پھیر کر ہر کام کروالو۔''

فحاشی، عریانی اور جنسیت میں تفریق ضروری ہے۔

عندلیب شادانی صاحب کے بہ قول'' جو تحریر شہوانی اور سفلی جذبات برانگیختہ کرتی ہے، وہ فحش ہے۔'' ن م راشد کا خیال ہے ''فحاشی ہر وہ چیز ہے جو سفلی جذبات یعنی شہوت کو اکسائے۔ یعنی سفلی جذبات یا شہوت کا اظہار اگر پردے کے اندر ہو یا صرف چار بیویوں کے توسط سے ہو تو فحاشی نہیں۔ لیکن اگر اس طرح کہ سب دیکھ سکیں یا کسی مُلاّ کی دعائے برکت اس کام میں شامل نہ ہو تو فحاشی ہے۔ اسی لیے بعض دفعہ یہ رعایت برتی گئی ہے کہ اگر اعضائے مخصوص کا نام کسی طبی کتاب میں لیا جائے تو فحاشی نہیں لیکن اگر کسی نظم یا افسانے میں لیا جائے تو فحاشی ہے اور جو نام لیا جائے وہ ایسا نہ ہو کہ کسی گالی میں استعمال ہوتا ہو۔''

عریانی بے لباسی کو کہتے ہیں۔ مریض بچّے، زچہ یا مجنون کی بے لباسی اُس زمرے میں نہیں آتی جس زمرے میں مجرے میں ناچتی جوان عورت کی قدم بہ قدم بے لباسی ہے۔

برٹرینڈ رسل "Why I am not a Christian" میں لکھتے ہیں۔

''بلاشبہ یہ روایات ہی ہیں جو ایک مخصوص معاشرے میں یہ طے کرتی ہیں کہ اصل میں ناشائستگی کیا ہے مگر اس طرح کی روایات کی ہر جگہ موجودگی، اس منبع کی حتمی دلیل ہے جو محض روایتی نہیں۔ فحش نگاری اور علتِ نمائشیت کو دنیا کے زیادہ تر معاشروں میں جرم سمجھا گیا ہے، سوائے ان چند مواقع کے، جب یہ دونوں کسی متبرک تقریب کا حصہ ہوں۔''

رئیس امروہوی لکھتے ہیں۔

''فحشیات اور جنسیات میں وہی فرق ہے جو غزل اور ہزل میں ہے۔''

جنسیات علمِ جنس ہے جو ہر شخص کو حاصل کرنا چاہیے۔ اس پر معاشرہ یقیناً معترض ہوتا ہے البتہ مذہب جنس پر شرعی احکام کے ابلاغ سے منع نہیں کرتا۔

دین محمد تاثیر (معروف شاعر، فیض احمد فیض کی بیگم ایلس فیض کے بہنوئی اور معروف سیاست دان سلمان تاثیر کے والد) ''موضوعِ گفت گو'' کے عنوان کے مضمون میں لکھتے ہیں۔

''فحاشی ذہنی حالت کا نام ہے۔ اشیا فحش نہیں ہوتیں، یہ بدیہی اصول ہے مگر اس کی ضمنیات وضاحت طلب ہیں۔ اشیا کے ساتھ افعال و واقعات بھی شامل ہیں۔ وہ شے جسے

عورت کہتے ہیں، فحش نہیں، نہ وہ فعل جسے مباشرت کہتے ہیں لیکن اعلانیہ مباشرت فحش کہی جاتی ہے، جیسے فحش کے لغوی معنوں سے ظاہر ہے۔ یہ 'حد سے گزرنے' کا نام ہے اور حد کا تعین سماجی عمل ہے۔ سماج کی حدیں مختلف ہیں تو گویا فحش ایک مطلق قدر نہیں۔ سماج کی سہولت کے مطابق زماناً و مکاناً یہ حد بندی بدلتی رہتی ہے۔ اور یہ حد بندی جنسی معاملات کے متعلق ہے، اس سے تجاوز کرنا فحش ہے۔ اب ہندوستان کی حالت دیکھیے یہاں طرح طرح کے سماجی نظام ہیں۔ جنگلوں میں رہنے والے ٹوڈے بھی ہیں، جو ننگے پھرتے ہیں اور اب تعلیم حاصل کر رہے ہیں۔ یورپین، اینگلو انڈین اور پارسی بھی ہیں، ہندو اور مسلمان بھی ہیں، ننگے سادھو اور عضوِ تناسل کے پرستار بھی ہیں۔ بعض طلاق کو جائز اور بعض ناروا سمجھتے ہیں۔''

پاکستان میں عجب صورت ہے۔

ایک جانب ٹی وی پر چھوٹی بچیوں کے رقص کو ناشائستہ جانتے ہوئے ایک بڑا طبقہ اس پر معترض ہوتا ہے دوسری جانب اسٹیج پر عورتیں سرِ عام رقص کرتی ہیں اور ان پر یوں پانی انڈیلا جاتا ہے کہ بدن کے خطوط لباس سے نمایاں ہوجائیں۔ یہ محدود حلقے کا معاملہ نہیں بلکہ عوامی مقامات پر عوام کو دعوتِ نظارہ ہوتی ہے اور یہ پروگرام لوگوں کے لیے معاوضے پر پیش خدمت ہوتا ہے۔ چند تلخ حقائق ملحوظ خاطر رہنے چاہییں۔

ہمارے ہاں چکلے قانونی طور پر بند ہیں، لڑکے چودہ پندرہ برس کی عمر میں بالغ ہوجاتے ہیں، بلوغت کے دس پندرہ برس بعد جب وہ معاشی استحکام حاصل کر پاتے ہیں تبھی ان کی شادیاں ہوتی ہیں، انٹرنیٹ پر ہر طرح کا فحش مواد بلا معاوضہ با آسانی دست یاب ہے جس کے یہ لڑکے سب سے نمایاں ناظر اور صارف ہوتے ہیں، کھیل اور صحت مندانہ تفریحی مواقع کم کم دست یاب ہیں، سو ان جوانوں میں گھٹن اور فرسٹریشن جنم لیتی ہے جو معاشرتی تخریب کا باعث بنتی ہے۔ یہی حال لڑکیوں کا بھی ہے جو مناسب رشتے نہ ملنے اور عمر بڑھنے کے ساتھ نیم دیوانگی اور بے چارگی کی حالت میں چلی جاتی ہیں۔

کراچی کی ایک مستند اور معروف فاؤنڈیشن نے چند برس پہلے پاکستان میں جنسی علوم کی آگاہی کے علاوہ نوجوان (Teenager) لڑکے لڑکیوں میں جنسی فعالیت (Sexual Activity) پر تحقیق کی تھی۔ اس تحقیق میں مختلف سوال نامے بنائے گئے تھے جو اسکولوں اور کالجوں کے لڑکے لڑکیوں کے سامنے رکھے گئے تھے۔ ان کی شناخت کو ظاہر نہ کرنے کا پورا انتظام کیا گیا تھا۔ لڑکے لڑکیوں کا حقیقی اعتماد حاصل کیا گیا تھا۔ اس تحقیق کے نتائج اِس درجے ہوش رُبا اور ہمارے روایتی تصورات سے مختلف تھے کہ انھیں شائع نہ کیا گیا۔ اس تحقیق میں ایک بڑی تعداد میں لڑکے لڑکیوں نے اعتراف کیا تھا کہ وہ بیس برس کی عمر کو پہنچنے سے پہلے اپنی معصومیت (Virginity) کھو بیٹھے تھے۔

منافقت کا چشمہ پہن لینے سے حقائق چھپ نہیں سکتے۔

آج جسم فروشی کے لیے ایسا وسیع حلقۂ خریدار موجود ہے کہ چھوٹے سے قصبے سے لے کر بڑے شہروں تک ایک فون کال پر مطلوبہ سہولت میسر آ جاتی ہے۔ موبائل کمپنیاں رات دس بجے سے صبح چھ بجے تک رابطے کے لیے علیحدہ پیکیج نکالتی رہی ہیں۔ ان کی خوب بکری ہوئی اور کاروباری فائدہ بھی حاصل ہوا۔ کیا رات گئے پنڈی اور گکھڑ منڈی کے تاجر اجناس کی قیمتوں پر بحث یا دفاتر کے بابو کارکردگی بہتر بنانے کے لیے صحت مندانہ گفت گو فرماتے ہوں گے؟ یہ شہروں کی گلیوں میں بیوٹی پارلروں اور مساج پارلروں کی بھر مار ہے جہاں روز پولیس کے چھاپے پڑتے ہیں اور گاہک اور فروخت کنندہ فطری لباس (جسے اساتذۂ ادب نے کہیں کہیں جنتی لباس بھی لکھا ہے) میں دھر لیے جاتے ہیں۔ مردوں کے ہاتھ اُنھی کی شلواروں کے ناڑوں (ازار بندوں) سے باندھے جاتے ہیں اور انھیں اس طرح کیمروں کے سامنے ہنکایا جاتا ہے جیسے کبھی ہارس اینڈ کیٹل شو میں مویشیوں کی نمائش کی جاتی تھی۔

یہ وہی پاکستان ہے جہاں حقوقِ نسواں کی تنظیموں سے وابستہ یا انفرادی طور پر متحرک خواتین کا گروہ ایک ویب سائٹ بناتا ہے جس کا نام ''چ'' ہوتا ہے۔ چ کے حرف سے اندامِ نہانی یا نوکِ پستان کا بازاری لفظ شروع ہوتا ہے۔ یعنی یہ عورت کی اُسی طرح علامت ہے جس طرح امریکا میں Vagina Monologues ہیں۔ ان خواتین کو قومی میڈیا میں خوب توجہ حاصل ہوتی ہے۔ سب کچھ جانتے ہوئے بھی کوئی لفظ ''چ'' پر بات نہیں کرتا۔

جس معاشرے میں جنس کے سے تخلیقی، لطیف اور اطمینان بخش فعل کے لیے ''پھاڑنا، ٹھوکنا، بجانا، کھڑکنا'' جیسے الفاظ کے استعمال پر زبیر رانا صاحب افسردہ ہوں وہاں ان سے کس کس بات پر ہم دردی کیجیے گا۔

جس ملک کی ساٹھ فی صد آبادی تیس برس سے کم عمر ہو، وہاں کے مرد و زن کی ماضی قریب میں جنسی فعالیت کا کیا عالم رہا ہوگا کہ اس کثیر تعداد میں آبادی کو جنم دیا؟ اس پر بات یوں پلٹ دی جاتی ہے جیسے محاورے کی زبان میں ریت میں گردن دے دینے یا آنکھیں بند کر لینے سے معصوم جان وَر اور پرندے سمجھ لیتے ہیں کہ خطرہ ٹل گیا۔ یہ سادگی ہے یا منافقت؟

شوہر اور بیویاں کی طرح سبھی سمجھتے ہیں کہ اُن کے وصل و وصال کی خلوتیں راز میں رہتی ہیں۔ جلد ہی اسپتالوں کے زچہ وارڈوں میں ہماری کارکردگی کا نتیجہ آؤٹ ہو جاتا ہے۔ غیر قانونی اسقاطِ حمل کے بے شمار مراکز اس کے علاوہ ہیں۔

ہم اپنی تمام تر جنسی فعالیت کے ساتھ بہ یک وقت جنسی مسائل کا بھی شکار رہتے ہیں مگر اس پر بات نہیں کرنا چاہتے۔

جنس ایک بنیادی انسانی جبلت ہے۔ دنیا کے ترقی یافتہ اور ہوش مند معاشروں میں اس فطری جبلت کی تسکین کا انتظام موجود ہے۔ یہ ہم ہی نے محاورے کی زبان میں، اپنا سر ریت میں چھپا رکھا ہے۔ ایسے

میں زنا بالجبر، زنا بالرضا، غیر قانونی عصمت فروشی، لواطت اور دائرۂ قانون سے ماورا دیگر اعمال عام ہیں۔ مگر ان پر سوچ بچار، مباحثے اور حل پر بات کرنے کے لیے صاحبانِ اختیار تو کجا عام آدمی بھی اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر پاتا۔ یہ شرم و حیا نہیں، فقط جہالت و منافقت ہے۔ یاد رکھیے، مستقبل میں اس پر بات ضرور ہوگی۔ حسبِ روایت یہ بات تب ہوگی جب معاملات حد سے گزر جائیں گے۔ دُور اندیشی پیش بندی ہماری روایت نہیں۔

مغرب کے بارے میں ہم چند غلط فہمیوں کا شکار بھی رہتے ہیں۔ ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ عورت کے آزادانہ میل جول اور برہنہ فلموں کی وجہ سے دونوں جنسوں کے بیچ کشش کم ہو رہی ہے اور وہاں کے مرد تیزی سے مردانہ محرومیوں کا شکار ہو رہے ہیں۔ یہ تصور غلط العام ہے کہ ناشائستہ فلمیں دیکھنے سے خواہش میں کمی اور جوش و جذبہ میں کمی ہوتی ہے۔ سنجیدہ سائنسی تحقیق کے مطابق حقیقت یہ ہے کہ ایسی فلموں کو حدود میں رہتے ہوئے دیکھنے سے ذہنی افق وسیع ہوتا ہے اور ناظر کے ذہن میں جنسی جذبہ بیدار رہتا ہے۔

مغرب کی عورت شادی نہ کر کے مرد کے وسائل سے از خود دست بردار ہو رہی ہے۔ یعنی وہ علیحدگی کی صورت میں بوائے فرینڈ یا محبوب کی جائداد کی حق دار نہیں رہتی۔ وہ بہ خوشی اپنے اس حق سے دست بردار ہو کر ثابت کر رہی ہے کہ اُس کا مرد سے تعلق کسی خود غرضانہ ضرورت کے تحت نہیں بلکہ پسندیدگی و شیفتگی کے سبب ہے۔ ٹالسٹائی نے شادی کو ''قانونی جسم فروشی'' قرار دیا تھا۔ شادی نہ کر کے عورت ٹالسٹائی کی متنازع رائے کی روشنی میں قانونی کسبی کے کردار سے پیچھے ہٹ رہی ہے۔ ہمارا مذہب، معاشرت اور روایات بالکل جداگانہ ہیں سو ٹالسٹائی کی رائے کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا۔

کیا وجہ ہے کہ وہ ایک فطری جذبہ جس کے باعث ہم بہ طور قوم ہر رات کو شبِ زفاف بنانے پر تن دہی سے مشغول ہیں، کا اظہار ادب میں مناسب اور برمحل جگہ نہیں پا رہا؟

ہمارے ہاں تو منٹو جیسا بے باک ادیب بھی عوامی حافظے سے نوے کی دہائی تک قریباً محو ہو چلا تھا۔ یکا یک اُس کا تذکرہ عام ہوا اور وہ دوبارہ زندہ ہو گیا۔ البتہ اس کے معیار اور مزاج سے لگا کھاتا انسانی فطرت کے اس اہم جزو کا عکاس عمدہ ادب پھر بھی وجود میں نہ آ سکا۔ چند لوگوں نے کوشش ضرور کی۔ عموماً ان کوششوں میں جنس کا تذکرہ برائے جنس تھا، برائے ضرورت و فن نہ تھا۔ جنس کا تذکرہ نفاست اور تہذیب سے بھی ہو سکتا ہے اور بعض صورتوں میں ضرورت کے تحت اکھڑ زبان اور بازاری انداز کا بھی ہو سکتا ہے۔ اس کا برمحل اور بیان کے قدرتی بہاؤ کے ساتھ ہونا شرطِ اوّلین ہے۔ یہاں چند مثالیں حوالے کے طور پر پیش ہیں:

موپساں کا ایک افسانہ ہے جس کی کہانی کچھ یوں ہے:

1870 کی جنگ میں جرمنی نے فرانس کے کچھ حصے پر قبضہ کر لیا ہے۔ چند فرانسیسی عورتوں اور مردوں

پر مشتمل ایک قافلہ شام کو ایک ایسی سرائے میں اُترتا ہے جس پر جرمن قابض ہیں۔ اس سرائے میں ایک جرمن فوجی افسر رہ رہا ہے۔ وہ ان فرانسیسیوں سے کہتا ہے کہ چوں کہ وہ عرصے سے گھر سے دور جنگ لڑ رہا ہے سو اسے عورت کی کمی کا بہت احساس ہے۔ ان عورتوں میں سے کوئی اس کے ساتھ رات بسر کرنے پر آمادہ ہو جائے وگرنہ وہ کسی ایک کو زبردستی اٹھا لے گا۔ اگر کوئی بھی آمادہ نہ ہوئی تو وہ انھیں وہیں روک لے گا۔ اُسے عورت کی صورت اور عمر کی کوئی پروا نہیں۔ قافلے والے پریشان ہو جاتے ہیں۔ ان میں ایک پادری، دونو جوان عورتیں، ایک رئیس اور اس کی بیوی اور جوان بیٹی، ایک انقلابی اور ایک طوائف شامل ہوتے ہیں۔ وہ سب طوائف سے التجا کرتے ہیں کہ وہ جرمن فوجی کے ساتھ وقت گزار لے۔ ویسے بھی یہ اس کے لیے خلافِ معمول بات نہ ہوگی۔ طوائف کا بہ طور فرانسیسی قومی وقار اجازت نہیں دیتا کہ وہ کسی جرمن کی بستر کی زینت بنے۔ بہرحال وہ کچھ دیر سوچتی ہے اور جرمن کے پاس چلی جاتی ہے۔ قافلے والے کھانا کھاتے ہیں، شراب پیتے ہیں اور گاتے بجاتے سو جاتے ہیں۔

طوائف کی ساری رات آنکھوں میں کٹ جاتی ہے کیوں کہ جرمن فوجی اسے سونے نہیں دیتا۔ وہ رات بھر بھوکی بھی رہتی ہے۔

اگلی صبح سب سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔ سبھی قافلے والے طوائف کو حقارت سے دیکھتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ وہ جرمن سے کچھ نہ کچھ ہتھیا لائی ہوگی۔ دوپہر کا وقت آتا ہے تو سب اپنا کھانا نکال کر کھاتے ہیں۔ تھکن سے چور طوائف پھر بھوکی رہ جاتی ہے۔

یہ حب الوطنی، عام شہری کی بے لوث قربانی اور بہ ظاہر باوقار لوگوں کی اخلاقی گراوٹ اور ذہنی پستی کا عکاس افسانہ ہے۔ اس میں طوائف، شب بسری، جنس سبھی کچھ ہے۔ اگر نہیں ہے تو لذت کوشی اور سستا پن، اوچھا پن نہیں ہے۔ جنس اور فحاشی کے بیش تر عناصر سمیت غیر فحش تحریریں بھی لکھی جا سکتی ہے۔ سولزے نتسن کے ناول 'کینسر وارڈ' کا حوالہ مبین مرزا صاحب نے اپنے مضمون ''فحاشی اور نئی دنیا'' میں خوب دیا ہے۔ اس ناول میں ایک عورت کا تذکرہ ہے جسے سینے کا کینسر ہے۔ ڈاکٹر کینسر کو پھیلنے سے روکنے کے لیے اس کی چھاتی کاٹنے والے ہیں۔ مریضہ خواہش کرتی ہے کہ اس کا منگیتر ایک مرتبہ آ کر اُسے برہنہ دیکھ لے۔ دراصل وہ چاہتی ہے کہ اُس کا منگیتر آخری مرتبہ اسے مکمل عورت کے روپ میں دیکھ لے کیوں کہ آپریشن کے بعد وہ اپنے ایک ایسے عضو سے محروم ہو کر نامکمل رہ جائے گی جو مردوں کے لیے خاص جنسی کشش رکھتا ہے۔

اس واقعے میں ننگی عورت، اس کے پستان اور برہنہ دیکھے جانے کی خواہش تو ضرور ہے پر فحاشی کہیں بھی نہیں۔

معاصر پاکستانی ادب کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک انگریزی، دوسرا اردو اور تیسرا علاقائی زبانوں کا پاکستانی ادب۔ نمونے کے طور پر دو مثالوں کا تذکرہ ہے۔ پاکستانی انگریزی ادب میں

بالعموم جنس کا تذکرہ بلا جھجک ہے۔ قابلِ توجہ امر تو یہ ہے کہ خواتین اس میدان میں مردوں سے آگے ہیں۔ صبا امتیاز کا ناول "Karachi, you're killing me" (کراچی، تم مجھے مار ہی ڈالو گے) میں جنسی رطوبت کی بُو سے لے کر مرد و زن کے باہمی تعلق کا بے باک اظہار ہے۔ نادیہ اکبر کے ناول "Good bye Freddie Mercury" (الوداع فریڈی مرکری) میں منشیات، شراب، متعلقہ لوازمات اور نیم رضامندی سے قائم کیا گیا جنسی تعلق، سبھی موجود ہیں۔ جنس اور نشے کا سیاہ دھواں شہرِ لاہور پر اُترتے دھواند (Smog) کی طرح ناول کی فضا پر چھایا ہوا ہے۔ اگر یہ دونوں ناول اور ان سے مماثل انگریزی تحریریں اردو میں لکھی جاتیں تو خاصی توجہ اور مذمت کا باعث بنتیں۔ اردو میں جنس کے واضح تذکرے سے معمور طاہر اسلم گورا کا ناول ''رنگ محل''، تصنیف حیدر کا افسانہ ''پستان'' ژولیاں کی کہانیوں کے علاوہ چند دیگر عمدہ ادیبوں کی بھی متفرق تحریریں ماضی قریب میں سامنے آئیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ مذکورہ تینوں ادیب پاکستان میں قیام پذیر نہیں ہیں۔ طاہر اسلم گورا کینیڈا میں مقیم ہیں، تصنیف حیدر بھارت سے تعلق رکھتے ہیں اور ژولیاں فرانسیسی شہری ہیں۔ ان سب کے ہاں جنس کے برمحل اور بے محل استعمال کا سوال بحث طلب ہے۔ آج کے نوجوان قاری کو اگر روایتی فرسودہ ادب پیش کیا جائے گا جو اس کی دل چسپی سے علاقہ ہی نہیں رکھتا تو وہ کیوں کر اس کی جانب مائل ہوگا۔ اس کا یہ قطعی مطلب نہیں کہ اُسے جنس کے سستے اظہار سے ادب کی جانب راغب کیا جائے بلکہ جدید زندگی کے وہ حقائق جنھیں وہ روزانہ دیکھتا ہے، سے سجا سنوار کر ادب کو حقیقی زندگی کا عکاس اور قابلِ توجہ بنایا جا سکتا ہے۔

فیض احمد فیض کی رائے کے مطابق کہ ادب فقط دو طرح کا ہوتا ہے، اچھا ادب یا بُرا ادب کی طرح جنس کا ادب میں تذکرہ دو طرح کا ہوتا ہے، ضرورت کے تحت یا بلا ضرورت۔ بلا ضرورت میں وہ سستا ادب شامل ہے جو فقط قاری کے شہوانی جذبات اُبھار کر اپنی جانب متوجہ کرے اور اس کا مقصد فقط اظہارِ جنس برائے جنس ہی ہو۔ ضرورت کے تحت جنس کا تذکرہ شائستگی اور ناشائستگی دونوں میں ہو سکتا ہے اور دونوں طرح کا اظہار قابلِ قبول ہونا چاہیے۔ بستی کے لوگوں کو لڑکیاں فراہم کرنے والے بھڑوے سے لکھنوی طرزِ گفت گو کی توقع کرنا مضحکہ خیز ہے۔ وہ ہر دوسرے جملے میں گالی بکے گا اور اس گالی کا بیان کہانی کے متن میں ضروری ہے۔ البتہ کہانی کے مغز کا پُرفکر ہونا ضروری ہے۔ ویسے شائستگی اور ناشائستگی میں حدِ فاصل قائم کرنا کارِ دُشوار ہے۔

علاوہ ازیں کیا جنس کو فقط مرد کی نظر ہی سے دیکھا جاتا رہے گا۔ کیا مرد کا کشادہ سینہ، خم دار ٹھوڑی، کسرتی بدن، گہری آواز، براؤن آنکھیں اور گھنگھریالے بال کسی عورت میں جنسی جذبہ بیدار نہیں کر سکتے؟ عورت کے بدن کے برہنہ تذکرے سے کسی عورت کو کیا واسطہ (سوائے لزبائی عورتوں کے)؟

جدید دور کی اُردو شاعری میں بے باکی کے حوالے سے فہمیدہ ریاض کا تذکرہ اہم ہے۔

فہمیدہ ریاض کی بے باک شاعری کو بہت سے قارئین نے حقیقی تناظر، عورت کے احساسات اور علامتی اظہار کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے سطحی طور پر پڑھ کر اور قابلِ اعتراض جان کر اپنی قلتِ شعور کو عریاں کر دیا۔ اُن کی نظم ''زبانوں کا بوسہ'' قرب کے لمحات سے پھوٹتی روشنی کا نسوانی اظہار ہے۔

زبانوں کے رس میں یہ کیسی مہک ہے
یہ بوسہ کہ جس سے محبت کی صہبا کی اُٹھتی ہے خوشبو
یہ بدمست خوشبو جو گہرا، غنودہ نشہ لا رہی ہے
یہ کیسا نشہ ہے
مرے ذہن کے ریزے ریزے میں ایک آنکھ سی کھل گئی ہے
تم اپنی زباں میرے منہ میں رکھے جیسے پاتال سے میری جاں کھینچتے ہو
یہ بھیگا ہوا گرم و تاریک بوسہ
اماوس کی کالی برستی ہوئی رات جیسے اُمڈتی چلی آ رہی ہے
کہیں کوئی ساعت ازل سے رمیدہ
مری روح کے دشت میں اُڑ رہی تھی
وہ ساعت قریں تر چلی آ رہی ہے
مجھے ایسا لگتا ہے
تاریکیوں کے
لرزتے ہوئے پُل کو
میں پار کرتی چلی جا رہی ہوں
یہ پُل ختم ہونے کو ہے
اور اب
اُس کے آگے
کہیں روشنی ہے

اس نظم میں عورت کا مرد کے رومان کا انتہائے جذب و مستی میں جواب ہے، اُمید ہے اور اس بات کا اظہار ہے کہ عورت بھی زبان رکھتی ہے۔ یہ اشعار فقط عورت کے رومانی جذبات اور کہیں دور نظر آتی اُمید کی دمک ہی کو زبان نہیں دیتے بلکہ اس بیان میں عورت مرد کے برابر، اُس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالے اور کندھے سے کندھا ملائے، ادائے ہمسری کے ساتھ مخاطب نظر آتی ہے کہ ''ہاں میں بھی انسان ہوں...... تمھاری طرح، تمھارے برابر اور شاید تُم سے زیادہ دُور تک دیکھنے والی۔''

فہمیدہ ریاض کی ایک معروف پر متنازع نظم ''ابد'' عورت کے نازک جذبات اور رنگین رومان پر

کچھ یوں کھلتی ہے:

یہ کیسی لذت سے جسم شل ہو رہا ہے میرا
یہ کیا مزا ہے کہ جس سے ہے عضو عضو بوجھل
یہ کیف کیا ہے کہ سانس رک رک کے آ رہا ہے
یہ میری آنکھوں میں کیسے شہوت بھرے اندھیرے اُتر رہے ہیں
لہو کے گنبد میں کوئی در ہے کہ وا ہوا ہے
یہ چھوٹتی نبض، رکتی دھڑکن، یہ ہچکیاں سی
گلاب و کافور کی لپٹ تیز ہو گئی ہے
یہ آبنوسی بدن، یہ بازو، کشادہ سینہ
مرے لہو میں سمٹتا سیال ایک نکتے پہ آ گیا ہے
مری نسیں آنے والے لمحے کے دھیان سے کھنچ کے رہ گئی ہیں
بس اب تو سرکا دو رُخ پہ چادر
دیے بجھا دو

مرد اپنے عشق، مستی اور جنس کے جذبات کا برہنہ اظہار صدیوں سے کرتا آیا ہے۔ عورت بھی منمناتی نظر آتی ہے، کہیں دبے گھٹے الفاظ میں تو کہیں ملفوف اظہار میں۔ یہ اُسی کے تو زرخیز پانی ہیں جو مرد کے بیج کو زندگی دیتے ہیں وگرنہ مرد کا بیج کیا ہے...... تپتے صحرا میں ٹپکا بارش کا ایک قطرہ۔ اِدھر ٹپکا، اُدھر ہَوا ہُوا۔ سو عورت اُس قطرے کو، کپاس کے پھول کو چن کر جھولی میں ڈال لینے کی مانند، مرد سے لے کر کوکھ کی جھولی میں ڈال دیتی ہے اور اس کے ریشوں سے بچے کا چھوٹا منا سا لباس بُنتی ہے۔ جولاہی عورت۔ سو یہ اشعار کپاس کا پھول چننے سے پہلے کا گیت سناتے ہیں۔

ہاں، یہ علیحدہ بات ہے کہ وہ ہر بار لباس نہیں بُنتی بلکہ اس سے ہٹ کر بھی لمحاتِ نشاط و لطف پر اُس کا بھی اتنا ہی حق ہے جتنا بیج بونے والے، مردِ دہقانی کا ہے۔

بہت سے اعتراضات کا جواب وہ اپنی نظم ''مقابلۂ حسن'' میں یوں دیتی ہیں کہ مرد قاری سناٹے میں آجاتا ہے۔

کولھوں میں بھنور جو، ہیں تو کیا ہے
سر میں بھی ہے جستجو کا جوہر
تھا پارۂ دل بھی زیرِ پستاں
لیکن مرا مول ہے جو اِن پر
گھبرا کے نہ یوں گریز پا ہو

پیدائش میری ختم ہو جب
اپنا بھی کوئی عضو نا پو

عمیق نظر اور ذہنِ رسا رکھنے والا قاری فہمیدہ ریاض کے موقف سے اتفاق کیے بنا نہیں رہ سکتا جب وہ کہتی ہیں کہ وہ ایسی روایت کش شاعرہ ہیں جو کرب کو متعلقہ نظموں کا محور رکھتی ہیں۔ وہ لکھتی ہیں:

''میری نظمیں ایک رجز ہیں جسے بلند آواز سے پڑھتی ہوئی میں مقتل سے گزری۔ میری نظموں کو اس مغالطے کے تحت نہ پڑھیں کہ وہ جنس سے متعلق ہیں، کیوں کہ ایسا نہیں ہے۔ بہ حیثیت ایک خالص جسمانی عمل کے جنسی فعل اس لائق نہیں کہ وہ کسی فنی تخلیق کا موضوع بن سکے۔ اس لیے کہ وہ کسی فردِ واحد کے حوالے ہی سے مکروہ، مسرت آگیں اور نفرت انگیز ہو سکتا ہے۔ محبت ایک انسانی قدر ہے۔ وہ خالی محبت جنسیت سے متعلق ہے جس سے نفس مجروح ہوتا ہے اور بدن ناپاک۔ پھر بھی کرب قائم رہتا ہے اور یہ کرب تمام مشکلات کے باوجود انسانی روح کی ناقابلِ تسخیر قوت کی علامت ہے۔''

پروین شاکر نے اپنی شاعری میں نسوانی بے باکی کا کہیں کہیں اظہار کیا، اظہار پر پابندیاں عائد کرنے کے حوالے سے کہتی ہیں:

''میں جانتی ہوں کہ جب اظہار پر بند باندھ دیے جائیں تو شاعری نہیں ہوتی۔ اس لیے، جب تک جھجک دور نہیں ہو گی لکھا ہی نہیں جائے گا اور جہاں تک اظہار کی بات ہے تو میرا کام فہمیدہ ریاض نے بہت آسان کر دیا ہے۔ راہ کے پتھر تو اُس نے سمیٹے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اُس کے اور میرے پیرایۂ اظہار میں فرق ہے۔''

جنس کے گھٹیا ترین اظہار میں بھی عورت کو مرد پر برتری رہتی ہے کہ وہ اس میں حسن و لطافت کا سنہرا رنگ لے آتی ہے۔ مرد جب سستی جنس نگاری کر کے ابتذال کی اندھی گہرائی میں اُترتا ہے تو فقط جنسی فعل تک محدود رہتا ہے۔ وہی وہانوی کے ہاں یہ امر بکثرت دیکھا جا سکتا ہے۔

عورت جب سستی جنس نگاری کے ٹھنڈے سیاہ پاتال میں اُترتی ہے تو ہاتھ میں رومان اور رنگ و خوشبو بھری جزئیات نگاری کی شمع بھی لے کر آتی ہے۔ بھلے یہ EL James کا ناول Fifty Shades of Grey ہو یا ڈینئیل اسٹیل کے ناول۔ یہاں تک کہ راکیل ویبسٹر اپنی کتاب ''پہلی منزل، اعلیٰ درجے کی کال گرل کی خود نوشت'' میں بھی فنی عناصر اور لطیف احساسات کا خیال رکھتی ہے۔

پاکستان میں اردو زبان کے معاصر ادب میں جنس کا صحت مندانہ تذکرہ عام عملی زندگی کی حقیقت سے اتنا کم کیوں کر ہے؟

جنس کے تذکرے کا چلن اُردو ادب میں ابتدا سے لے کر 'انگارے' کی اشاعت، منٹو، عصمت، عزیز احمد، خان فضل الرحمان، جوش ملیح آبادی کی تحریروں سے ہوتا ہوا اسی کی دہائی میں دم کیوں توڑ گیا؟

اگر سر پر سے روایتی خیالات اور وقت کے ساتھ پختہ ہو چکے فرسودہ تصورات کی جمی ہوئی سخت منہدی کی تہ دھو ڈالی جائے اور کھلے دماغ سے سوچا جائے تو چند حقائق روزِ روشن کی طرح عیاں ہو جاتے ہیں۔ اس امر کے مطالعے کی خاطر ہمیں اس طبقے کی جانب دیکھنا ہو گا جو اُردو پڑھتا لکھتا ہے۔ کیا یہ طبقہ اردو ادب میں جنس کے برملا اظہار کو با آسانی ہضم کر پاتا ہے۔

دورِ حاضر میں اردو کی نصابی کتب اور چند ادبی محفلوں سے ہٹ کر سب سے اچھی اردو زبان کہاں موجود ہے؟ اس کا سادہ سا جواب ہے۔ دینی مدارس کا نصاب عربی کے علاوہ خالص اردو میں ہے۔ سو سب سے خالص اور اچھی اردو دینی مدارس میں پڑھائی جا رہی ہے۔ سب سے اچھی اردو مساجد کے منبروں سے خطبات اور واعظ کے دوران سنائی دیتی ہے۔ گو اس میں عموماً تلفظ کی اغلاط ہوتی ہیں۔ بازاروں، پارکوں، چائے خانوں، بسوں کے اڈوں، ریلوے اسٹیشنوں کی جانب نکل جائیں اور کان کھول کر سنیے، ٹی وی، فیس بک وغیرہ کھول کر دیکھیے، کہیں اچھی اردو سننے پڑھنے میں نہیں آتی۔ وہ فٹ پاتھ جہاں ساحر لدھیانوی، ساغر صدیقی، ناصر کاظمی اور دیگر شعرا کا کلام بکتا تھا، اب خالی پڑے ہیں۔ یہاں تک کہ پسِ تختہ موجود ''سہاگ رات (باتصویر)'' وغیرہ بھی کم کم ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ اردو کو دینی طبقات نے اپنا لیا ہے۔ کسی دینی مدرسے میں پڑھائے جانے والے اسباق اٹھا لیجیے۔ اردو زبان کے ہیرے موتی کڑھے ملیں گے۔

روایتی طور پر خوش حال طبقہ انگریزی میڈیم اسکولوں اور معیشت و بازار کی ضروریات کے زیرِ اثر انگریزی کی جانب چلا گیا ہے۔ سرکاری اسکولوں میں فقط متوسط اور نچلا متوسط طبقہ (جو عموماً روایات کا پاس دار اور قدامت پسندی کا امین ہوتا ہے) رہ گیا ہے۔ انگریزی میڈیم اسکولوں سے جو بچے نکلے (اور اب وہ جوان بلکہ پختہ عمر ہو چکے ہیں) وہ اُردو سے قریباً نابلد اور عموماً اچھی انگریزی سے بھی پیدل ہیں۔

اس وسیع طبقے کو، جو بازار کا سب سے بڑا صارف طبقہ ہے، متوجہ کرنے کے لیے اشاعتی و برقیاتی اداروں کے میزبانوں (اینکر پرسنز)، کالم نگاروں اور مواصلات کے ستاروں (میڈیا اسٹارز) نے زبان کی ادھ کچی اَدھ پکی ہنڈیا لا کر بیچ چوراہے پھوڑ دی جس پر خبروں اور چٹکلوں کے تمنائی دیوانہ وار ٹوٹ پڑے۔

دوسری جانب جدید دور میں ادب لکھنے والوں نے کہانی کے نام پر خود ساختہ فلسفہ بگھار کر اُس پر روایتی کہانیوں کا مسالا چھڑک دیا۔ سادہ رائے اور ہمہ وقت دُکھ و کرب کے اظہار کو فکشن کا نام دیا گیا۔ وہ کرداروں کی قدرتی نشونما اور عادات، ماحول کا رنگ و بو والا اظہار، پلاٹ، حقیقی زندگی کے مکالمات وغیرہ کہاں گئے؟ یوں آج کے قاری اور مصنف کے بیچ ایک بڑا گہرا شگاف آ گیا جسے عبور کرنے کے لیے قاری کو لمبی چھلانگ لگانی تھی اور وہ چھلانگ کیوں لگائے؟ جب یہ سامان اُس کے مطلب کا نہیں۔

انٹرنیٹ دیکھنے اور پڑھنے والے کے علاوہ جدید بین الاقوامی ادب سے فیض یاب ہونے والے کے ذہن سے موجودہ اردو ادب عموماً مطابقت نہیں رکھتا۔

اِدھر نورالہدیٰ شاہ صاحبہ کی بات برمحل ہے کہ صحافی کو اس لیے بھی زیادہ دیکھا اور پڑھا جا رہا ہے کہ وہ آج کی بات کرتا ہے۔ جو بھی حاضر کے معاملات کی کسی بھی صورتِ اظہار میں بات کرے گا زیادہ توجہ پائے گا۔ منٹو، بیدی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس وغیرہ اپنے ادوار کے نامہ نگار اور ادیب ہی تو تھے۔

اردو ادب اور روشن خیال لوگوں کے بیچ ایک دیوار کھڑی ہوگئی۔ جو قدامت پسند طبقات اُردو پڑھنا جانتے ہیں وہ رومان اور جنس سمیت آج کے دیگر حقیقی جذبات پر مشتمل کہانی پڑھنا نہیں چاہتے۔ جو کہانی پڑھنا چاہتے ہیں اُنھیں حقیقی کہانی نہیں ملتی۔ روشن خیال خوش حال طبقے سے تعلق رکھنے والی، اور چند ملاقاتوں میں تمام مراحل طے کر جانے والی نسل کے زیادہ تر لوگوں کو کلائی چھڑا کر، پراندے میں بندھی چوٹی جھلاتی ہوئی، بھاگ لینے والی آہو چشم اور شرم و حیا سے گلنار ہونے والی لڑکی سے سروکار نہیں۔ اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ یہ نسل حسِ لطیف سے محروم ہے۔ اس کے ہاں حسِ لطیف کے لوازم اور پیمانے بدل گئے ہیں۔

سو اگر آج کے ادب کو قابلِ قبول، مبنی برحقیقت بنانا ہے تو جنس سے پہلوتہی، چشم پوشی، گریز و پرہیز غیر حقیقی ہوگا۔ جدید دور کے جنس کے علاوہ دیگر عناصر کو بھی کھلی آنکھوں سے بیڈ روموں، چائے خانوں، اور اپنے دماغوں کے پختہ ہو چکے سانچوں سے نکل کر، سڑکوں، گلیوں، دیہات اور شہروں میں دیکھنا اور تلاش کرنا ہوگا۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ وعظ و تلقین سے لوگ ادب کی جانب راغب نہ ہوں گے۔ لازم ہے کہ ایسا ادب پیش کیا جائے جو قارئین کی حقیقی زندگی سے سروکار رکھتا ہو۔ یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ آج کے معاشرے کے کرداروں کی حقیقی زندگیوں اور انھیں پیش کیے جانے والے (بیش تر) ادب میں خاصا فرق ہے۔ بدقسمتی سے بہت سا جدید فکشن جدیدیت، نئے تجربے، نئے ذائقے وغیرہ کے نام پر وسیع حلقۂ قارئین کے فہم سے ماورا اور زندگیوں سے دور ہے۔

مغرب کے ادیب اور قارئین جن تجربات و حادثات سے گزر کر موجودہ مقام تک پہنچے ہیں ہم ان سے نہیں گزرے۔ سو ان کی نقالی بے معنی ہے۔

آج کی ضرورت مقامی روایات میں گندھا ایک ایسا ادب ہے جس میں دیگر ضروری فطری عناصر کی طرح جنس کا بھی ضرورت کے تحت صحت مندانہ اور تخلیقی اظہار ہو۔ جنس کو غیر معمولی فعل کے طور پر یا کسی فحش حرکت کے طور پر نہ پیش کیا جائے اور نہ ہی لیا جائے۔ قارئین کو باور کروادیا جائے کہ جنس ایک بشری تقاضے کے تحت فطری عمل ہے۔ یوں جدید اردو ادب عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہو کر مرغوب اور قابلِ توجہ فن پاروں کی صورت میں سامنے آ کر مقبول اور مزید قابلِ قدر بن سکتا ہے۔

□ استفادۂ کتب و مضامین

1۔ روشنی کم، تپش زیادہ از علی اقبال

(i)	تقریظ	شان الحق حقی
(ii)	شاعری میں جنس نگاری	قاضی محمد اختر جوناگڑھی
(iii)	عریانی کا تصور	برٹرینڈ رسل
(iv)	عریانی کے مفہوم کا ازسرِنو تعین	ہیولاک ایلس
(v)	ادب میں عریانی اور فحاشی	عندلیب شادانی
(vi)	ادب اور فن میں فحش کا مسئلہ	محمد حسن عسکری
(vii)	بات عریانی کی	محمد حسن
(viii)	ادب، فحاشی اور سماجی قدریں	سیّد محمد تقی
(ix)	ادب میں عریانی کا سوال	محمد احسن فاروقی
(x)	فحش ادب کیا ہے!	شہزاد منظر
(xi)	زبان کے زخم	زاہدہ حنا
(xii)	جنس اور ادب و فن	علی عباس جلال پوری
(xiii)	ادب اور جنس	وزیر آغا
(xiv)	ادب اور جبلّی خواہشات	عالم صحرائی
(xv)	'نئے' ادب کے تار و پود	رشید احمد صدیقی
(xvi)	نصب العین کا مسئلہ	جسٹس (ر) ڈاکٹر جاوید اقبال
(xvi)	موضوعِ گفت گو	دین محمد تاثیر
(xviii)	اس نوع کی تنقید	فیض احمد فیض
(xiv)	ادب جدید	سعادت حسن منٹو
(xx)	فحاشی کا سرچشمہ	طلوعِ اسلام، کراچی
(xxi)	یہ پورنوگرافی نہیں ہے	ڈاکٹر مبین اختر
(xxii)	فحاشی اور نئی دنیا	مبین مرزا
(xxiii)	لذتوں کا پُرخلوص اظہار	فراق گورکھ پوری
(xxiv)	احتساب: ریاستی اور وفاقی	این رین

(xxv) واضح حل — ن م راشد

2۔ ادب میں عریاں نگاری اور فحش نگاری — کتابی سلسلۂ 'اثبات' کا خصوصی شمارہ

3۔ شاخِ زریں از جے جی فریزر (مترجم سیّد ذاکر اعجاز)

4۔ پاکستان، تہذیب کا بحران — زبیر رانا

5۔ جنسیاتی مطالعے — علی عباس جلال پوری

6۔ کام سُوتر — مہروشی واتسائن

7۔ رسومِ اقوام — علی عباس جلال پوری

8۔ بدن دریدہ — فہمیدہ ریاض

9۔ مقالاتِ راشد — ن ۔م ۔راشد

10۔ تحقیق کی روشنی میں — عندلیب شادانی

11۔ ادب اور لاشعور — سلیم اختر

12۔ جہانِ جاوید — جسٹس (ر) ڈاکٹر جاوید اقبال

13۔ اُس بازار میں — شورش کاشمیری

14۔ جنسیات — رئیس امروہوی

15۔ مقالاتِ تاثیر — دین محمد تاثیر

16۔ ترقی پسند ادب — عزیز احمد

17۔ House of Islam by **Ed Hussain**

18۔ Why I am not a Christian by **Bertrand Russell**

19۔ The Hite Report on Male Sexuality by **Shere Hite**

20۔ The Art of Seduction by **Robert Greene**

21۔ Fifty Shades of Grey by **EL James**

22۔ Karachi You're Killing Me by **Saba Imtiaz**

23۔ Good bye Freddie Mercury by **Nadia Akbar**

جون ایلیا: میان و یقین کے درمیان

احمد جاوید

___ تدوین و مرتب: عاصم رضا ___

" 2019ء میں جناب احمد جاوید صاحب نے معروف شاعر جون ایلیا پر کراچی میں ایک تقریب میں گفتگو فرمائی۔ مذکورہ گفتگو اپنی علمی و ادبی اہمیت و معنویت کے پیشِ نظر بڑی اہمیت کی حامل ہے، جس میں فن و ادب پر کئی گوشوں پر نئے نکات سامنے آئے۔ اس گفتگو کو بڑی احتیاط اور محنت سے جناب عاصم رضا صاحب نے مرتب کیا ہے۔ نقل نویسی (Transcription) ایک مشکل اور ذمہ دارانہ آرٹ ہے، جسے عاصم رضا صاحب نے اس گفتگو میں کمال ہنرمندی سے نبھایا ہے۔" (ادارہ نقاط)

سلیم احمد کے بارے میں جو جانتا ہے، وہ تو جانتا ہی ہے۔ جو نہیں جانتا، اُس سے عرض ہے کہ سلیم احمد کسی ذاتی ردِعمل پہ رائے نہیں بناتے تھے۔ وہ اپنی رائے پرسنل (personal) ہو کے نہیں بناتے تھے۔ ایسا ممکن نہیں تھا کہ وہ کسی شخصیت کو ناپسند کرتے ہوں اور اس ناپسندیدگی کو اس شخص کے افکار کی ناپسندیدگی کا سبب بنا لیں۔ ایسا بالکل نہیں تھا سلیم احمد کے ساتھ۔ سلیم احمد تو کفر سے نفرت اور کافر سے محبت کرنے والے آدمی تھے۔ وہ بالکل Impersonal آدمی تھے۔ تو ان کی رائے یہ تھی کہ ان (جون ایلیا) کے پاس ایک کمیاب سچ ہے، ان کو ایک کمیاب تخلیقی صداقت حاصل ہے جس کو یہ کھیل کود کے ذریعے ڈھانپ لیتے ہیں۔ یہ اُس سچ کو، اس کے اندر موجود سچائی کے ساتھ اظہار دینے کی بجائے اُس میں کچھ ایسی کاری گری کر دیتے ہیں کہ وہ سچ، سچائی کی طرح اظہار پا کر اپنے مخاطب میں منتقل نہیں ہوتا۔ ان (سلیم احمد) کے خیال میں یہ کر کے وہ اپنی شاعری کا نقصان کرتے ہیں۔

یہ ان کا ایک مختصر سا (موقف) میں نے عرض کیا اور میں ان کی اس رائے کو آج بھی مانتا ہوں۔ ان کی یہ رائے صحیح ہے، اس بات پہ آج بھی کچھ دلیلوں کے ساتھ یقین رکھتا ہوں۔

اب ہم باضابطہ آغاز کر دیتے ہیں۔

شاعروں میں دو قسم کے شاعر ہوتے ہیں۔ ایک وہ کہ جن کے شعر کی تفہیم کے لیے ان کی شخصیت کا علم ضروری نہیں۔ دوسری قسم کے شعرا وہ ہوتے ہیں جن کی شاعری کو سمجھنے کے لیے ان سے واقفیت بہت ضروری ہے اور بہت decisive (فیصلہ کن) ہے۔ جون ایلیا، شعرا کی اس دوسری قسم میں ہیں کہ اگر آپ ان کی شخصیت کو جانتے ہیں تو ان کے شعر کی appreciation (تحسین) میں، ان کے شعر کے درست فہم میں، اور ان کی شعریات کی تشکیل کے مراحل کو دیکھنے میں آپ کو آسانی ہو جائے گی۔ جون ایلیا کے معاصرین میں شاید کوئی شخص ان کی طرح نہ ہو کہ جس کی شاعری کا مادۂ معنویت اور جوہرِ کیفیت خود وہ (شخص) ہو۔ ان کی شاعری کو ان کی شخصیت سے الگ کرنے کے نتیجے میں ہم اُسے واہ کرنے کے لیے بھی پوری طرح نہیں سمجھ سکتے اور آہ کرنے کے لیے بھی اچھی طرح گرفت میں نہیں لا سکتے۔

میں ان کی شخصیت کے چند بہت ضروری اجزا کا بیان کر دوں جو ان کی شاعری کے ستون ہیں۔ اِن کے بارے میں جب بھی خیال آتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ ایک نم خوردہ شعلہ ہے جس نے دھویں کو اپنا لباس بنا رکھا ہے۔ اگر میں کہوں کہ میں ان کی شخصیت کو اس طرح دیکھتا ہوں تو وہ یہ ہے کہ دھویں میں ملفوف ایک نم خوردہ شعلہ جس کو بھڑکنے کی اجازت نہیں یا تجربہ نہیں یا مہلت نہیں۔ خواہش شاید تھی۔ وہ شوقِ انکار رکھتے تھے، ذوقِ انکار کی گہرائی نہیں رکھتے تھے۔ یہ ان کی شخصیت کی بات کر رہا ہوں۔ جذبۂ انکار تھا لیکن انکار کے لیے درکار سنجیدگی، کمٹ منٹ، اخلاقی بلندی اور گہرائی انھیں حاصل نہیں تھی۔ کیونکہ یہ ہو سکتا ہے کہ آدمی ہاں کہہ دے؛ آدمی ایمان لے آئے غائب دماغی کے ساتھ، ناواقفیت کے ساتھ، غیر سنجیدگی کے ساتھ، عامیانہ پن کے ساتھ۔ لیکن یہ نہیں ہو سکتا کہ آدمی انکار کرے سنجیدگی کے بغیر، گہرائی کے بغیر، کمٹ منٹ کے بغیر، اخلاقی مضبوطی کے بغیر۔ منکر کی اخلاقی grounding (بنیاد)، مومن کی بنیادوں سے زیادہ قوی ہونی چاہیے۔ منکر کی شخصیت زیادہ قوت کے ساتھ مکمل ہوتی ہے۔ مومن کی شخصیت کا ادھورا پن، اُس کے ایمان کے mechanics (میکانیات) اور اس کے ایمان میں موجود forces (قوتوں) کے ساتھ چھپ جاتا ہے۔ لیکن انکار آدمی کو بے سپر کر دیتا ہے۔ انکار میں شخصیت زیادہ کامل اور زیادہ مضبوط ہونی چاہیے، شخصیت کی تکمیل اور استحکام کے معروف اجزاء کے ساتھ، مسلمہ عناصر کے ساتھ۔ شخصیت کبھی منفرد ہو کے مکمل نہیں ہوتی۔ شخصیت ہمیشہ اپنے سے باہر موجود Set of references (نسبتوں کے مجموعہ) سے مکمل ہوتی ہے۔ اپنے سے باہر موجود معیار پہ مکمل ہوتی ہے۔ اصل کامل وہ ہے جو میرے اور آپ کے مانے ہوئے کمال پہ پورا اترے، اپنے مفروضہ تکمیل کو عمل میں لا کر مطمئن نہ ہو۔

جیسے ایک ہوتا ہے ناں، ایک آدمی آگ کی زمین پہ موم کے پتلے بنا رہا ہو، ایک آدمی 'ہاں' کی کھیتی میں 'نہیں' کی فصل کاشت کر رہا ہو، ایک آدمی 'اثبات' کے گلیشئر پہ 'نفی' کی چنگاریاں چھڑک رہا ہو۔ یہ

ہیں جون ایلیا!! اب یہ ان کی پوری شخصیت ہے کہ انکار کرنا بھی ہے اور انکار کی ذمہ داریوں سے بچنا بھی ہے۔ اور انکار کی قیمت چکانے سے اپنی حفاظت بھی کرنی ہے۔ یہ انکار کرنے والوں کے ساتھ نہیں ہو سکتا۔ اقرار کرنے والا ہو سکتا ہے کہ وہ اقرار بھی کرے اور اقرار کے نتیجے میں مصیبت جو آئے، اُس سے بھاگے بھی تو اس سے اس کا اقرار متاثر نہیں ہوتا۔ لیکن انکار کرنے والا، انکار کے نتائج سے اگر گریز اور پسپائی اختیار کرے تو اُس سے اس کا انکار متاثر ہو جاتا ہے۔ اقرار، مقر (اعتراف کرنے والا) کی شخصیت پر منحصر نہیں ہے، انکار کا دارومدار منکر کی شخصیت پر ہے تو انکار بڑی ذمہ داری ہے۔ یہ وہ شخصیت ہے جنھوں نے انکار کا ناگ پھنی اُگا رکھا ہے اور وہ انکار کا پودا ایسا ہے کہ جس کے لیے زہریلی ہوا بادِ نسیم ہے، اس کے لیے مسموم چشمہ جو ہے وہ آبِ سیرابی ہے۔ اس کے نتیجے میں یعنی انکار کا پورا منظر سامنے لا کر، جن چیزوں کا وہ انکار کر رہے ہیں اس پورے منظر کو آپ ایک کینوس پہ ثبت کر کے، اب اگر ان سے مطالبہ کریں کہ بڑائی کے انکار کرنے والے کے پاس جو متبادل بڑائی ہونی چاہیے، وہ کہاں ہے؟ تو اس کو جون ایلیا اپنے nihilism (گاڑھی تشکیک/ عدمیت) سے انکار کے بودے پن کو (بودا پن یہ کہ انکار مضبوط شخصیت چاہتا ہے۔ شخصیت مضبوط نہ ہو تو انکار کی لوجیکل تنظیم یا انکار کے جذباتی اسباب خلا میں بننے والی تصویروں سے زیادہ کچھ نہیں رہ جاتے۔)، وہ ایک طرح کے nihilism سے، ایک طرح کے absurdism (مہملیت) سے، ایک طرح کے anarchism (نراجیت) سے چھپاتے ہیں۔ یعنی وہ انکار کو qualify کروانا چاہتے ہیں منکر ہونے کے آداب بجالائے بغیر۔

Nihilism (گاڑھی تشکیک/ عدمیت پسندی) کسے کہتے ہیں؟ حقیقت کے بارے میں 'نہیں' کہنا زیادہ بڑا عمل ہے، 'ہاں' کہنے کے مقابلے میں۔ absurdism (مہملیت) کہتے ہیں، معنی کے وجود کو ریزہ ریزہ کرنا، معنی پر سے اعتماد اٹھا دینا۔ دھیان رہے کہ میں فلسفیانہ تعریف نہیں کر رہا، یہاں گفتگو میں آسانی کے لیے ایک تعریف اپنی طرف سے عارضی طور پر وضع کر رہا ہوں۔ جیسے nihilism (عدمیت پسندی) سے آدمی لفظ میں کام کرتا ہے، (nihilist) ہے۔ absurdism (مہملیت) میں معنی کو نابود کرتا ہے اور anarchism (نراجیت) میں وہ پورے نظامِ وجود کو ایک معدومیت کی بھینٹ چڑھاتا ہے۔ انارکسٹ کون ہے؟ جو موجود کو معدوم بنانے کی ضد کر لے۔ ابسرڈسٹ (absurdist) کون ہے؟ جو شعور کو خلا کا حامل بنا دے، شعور کو اس کے تمام Content (لوازمات/ سازوسامان) سے خالی کر کے خلا کا حامل بنا دے اور انارکسٹ کون ہے کہ جو وجود کے پورے نظام کو معدومیت کی باڑ پر بننے والے بلبلوں کی طرح کر کے دکھا دے۔ ان تینوں رجحانات میں حقائق کے بارے میں کوئی علمی تناظر اختیار کرنا ضروری نہیں ہے۔ ان میں حقائق کی طرف کھلنے والے روزن کا اخلاقی ہونا ضروری نہیں ہے۔ اِن تینوں میں basic qualification (بنیادی شرطِ اہلیت) یہ ہے کہ آپ مزاجاً nihilist (عدمیت پسند)، anarchist (نراجیت پسند)، absurdist (مہملیت

پسند) ہیں۔ جوتھکی ہوئی یا مفروضہ انفرادیت ہوتی ہے وہ ان تینوں رجحانات کو اپنا قلعہ بناتی ہے۔یعنی جس کی انفرادیت اس کے مفروضۂ انفرادیت سے پیدا ہو، وہ اس کی حفاظت کرتا ہے ایک مزاجی عدمیت پسندی اور نفسیاتی نراجیت یا مہملیت سے۔ یہ جون ایلیا کا پورا نظامِ معنی ہے۔

کسی بھی شاعری کو دیکھنے کے، مثال کے طور پہ دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ کسی بھی شاعر کو دیکھنا ہو تو دو چیزوں کا تعین کرنا اچھا ہوتا ہے۔ ایک یہ کہ اِس کا اندازِ معنویت کیا ہے، اس کا مغزِ معنی کیا ہے۔ اور دوسرا یہ کہ اس کا اسلوبِ کیفیت کیا ہے۔ معنویت اور کیفیت، یہ شعر کے مائی باپ ہیں۔ ان دونوں کے تال میل سے شاعری وجود میں آتی ہے۔ طرزِ احساس اور اسلوبِ فکر یعنی اندازِ تخیل۔ یہ اگر آپ کسی شاعر کو دیکھتے وقت اس سے مخصوص تخیل، فکر اور طرزِ احساس کو دریافت کر لیں تو اس کی شاعری اپنی کلیت کے ساتھ، اپنے تمام تر تنوع سمیت ہمارے احاطے میں آجاتی ہے۔ کیونکہ شاعری کا کوئی مجموعہ یا کسی کی بھی شاعری اگر اپنے کلِ کیفیات اور اپنی تمام معنویت کے ساتھ میرے ذہن میں نہیں آئی تو اس کے جزبہ جز فہم کی زیادہ حیثیت نہیں ہے۔ اگر یہی انداز، یہی طریقہ ہم جون ایلیا صاحب کی شاعری پر apply(لاگو) کریں اور یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ یہاں فکر، اور اس کی ماہیت ونتائج کیا ہیں؛ ان کے یہاں تخیل، اس کا قماش، اس کا طریق اور اس کی پراڈکٹ (حاصلِ تخیل) کیا ہے؛ اور یہ کہ یہاں کیفیات اور احساسات کا کوئی مربوط، بامعنی اور پُرتاثیر کُل جو بنتا ہے، وہ کیا ہے۔ تو گویا ہم جون ایلیا کے مجموعی شاعرانہ مرتبے کو دریافت کرنے میں آسانی محسوس کریں گے، وہ زیادہ آسانی سے ممکن ہو جائے گا۔ چوتھی ایک چیز اور ہے، حُسنِ اظہار جو شاعری کی روح ہے۔ یعنی جون حُسنِ اظہار کی تشکیل کے لیے لفظوں کو استعمال کیسے کرتے ہیں۔ اب یہ گویا چار چیزیں ہو گئیں۔

اگر ہم اظہار کی جہت سے دیکھیں یعنی شاعری نوے فیصد اظہار ہے، پانچ فیصد ادراک ہے، اور بقیہ پانچ فیصد احساس ہے۔ اگر ہم شعر کے غالب قانون کو جون ایلیا صاحب پر apply کریں اور یہ دیکھنا چاہیں کہ ان کے اسالیب کیا ہیں، ان کے اظہار کے بننے کا میکانزم کیا ہے تو امید ہے کہ ہم جون ایلیا کے نظامِ معنی اور جون ایلیا کے مراحلِ احساس سے بھی نزدیک ہو جائیں گے۔ کیونکہ اظہار ہمیشہ احساس اور ادراک کا صورت گر ہوتا ہے، ادراک اور احساس کی پیداوار نہیں ہوتا۔ یعنی اظہار کا flow(روانی)، اظہار کا شکوہ اور اظہار کی تاثیر، یہ گویا احساس اور ادراک کی صنف طے کر دیتا ہے۔ اس پہلو سے میں عرض کرتا ہوں کہ جون ایلیا، ایک اصطلاح جیسی phrasing(ترکیب وضع) کر رہا ہوں، اُفقی اظہار کے چیمپئن ہیں۔ لیکن ایک عمودی اظہار ہوتا ہے وہ ان کے ہاں کمزور ہے، گنجلک ہے۔ جہاں وہ فکر سے یعنی فکر کی برتر سطح سے مناسبت رکھنے والا اظہار خلق کرتے ہیں وہاں ان کے شعر میں ژولیدگی، پیچیدگی، کاری گری اور دھندلاہٹ سی آجاتی ہے۔ جہاں وہ بڑے معنی سے match(مطابقت) کرنے والا بڑا اظہار وجود میں لاتے ہیں تو بڑے معنی سے ان کے ذہن اور قلب کی مناسبت کے محدود ہونے کی وجہ

سے، ان کا اظہار بڑے معانی کو نہ سہار سکنے کے سبب سے ژولیدہ، پیچیدہ اور گنجلک ہو جاتا ہے۔ لیکن جہاں وہ مضامین کو بیان کرتے ہیں تو ان کے ہم عصروں میں ان جیسی روانی، ان جیسی سبکی، ان جیسا بہاؤ، اور ان جیسی رنگارنگی کہیں نہیں ہے۔ ان کے تمام ہم عصروں میں، سینئر یا جونیئر معاصر ہیں وہ مضامین میں جون ایلیا سے بہت پیچھے ہیں۔ لیکن اظہارِ معانی میں جون ایلیا اپنے کئی ہم عصروں سے پسماندہ ہیں۔

کیونکہ مضامین کا تعلق ذہن کے منطقی دروبست اور ذہن و واقعہ کی نسبت سے زیادہ ہوتا ہے۔ معانی کا انحصار ذہن اور حقیقت کے تعلق پر ہے یعنی وہ حقیقت جو ماورائے تجربہ ہے، وہ حقیقت جو واقعیت کے مظاہر میں سموئے جانے سے ماورا ہے۔ اس کو ہم کہہ رہے ہیں معانی۔ ذہن اور حقیقت کے نتیجے کو معانی کہتے ہیں۔ اور ذہن اور واقعہ کے نتیجے کو مضمون کہتے ہیں۔ جیسے مضمون میں ایک historicity (تاریخیت) ہوتی ہے اور معانی میں ایک situationhistorical beyond(ماورائے تاریخ صورت حال) ہوتی ہے۔ معانی میں تاریخیت کا عنصر نہیں ہوتا۔ مضمون میں تاریخی پن غالب ہوتا ہے۔ معانی کے لیے طرزِ احساس میں passion(جذبہ) غالب ہوتا ہے۔ مضمون کے لیے احساسات ایک دوسرے سے مربوط اور تصدیق ہو سکنے والی حالت کو پہنچ جائیں، اتنا کافی ہوتا ہے۔ معانی کے لیے درکار احساس qualified(اہل) مخاطب ہی کے ساتھ clear(واضح) ہو سکتا ہے۔ مضمون کی تشکیل میں کارفرما احساس کی کوئی Pre-qualification(شرطِ اہلیت) نہیں ہے، وہ ہر آدمی اپنے حسیاتی نظام میں اس کو شیئر کر لیتا ہے۔ اِس میں جو احساس تک، اظہار کی تشکیل میں احساس، کیفیات اور جذبات (یہاں جذبات میں عام معانی میں نہیں استعمال کر رہا)۔ جذبات کا مطلب ہے passions نہ کہ sentiments یعنی جس پر قلب کا نظام چلتا ہے۔ احساس پر نفس اور جذبات پر قلب کا نظام چلتا ہے۔ جذبات میں معنی صورت پر غالب ہے۔ احساس میں صورت معانی پر حاوی ہے۔)۔ جون ایلیا کا ایک بہت بڑا اور ندرت رکھنے والا شاعرانہ وصف یہاں پر ہے۔ وہ یہ ہے کہ خیالات میں نئی نئی نسبتیں، نئے نئے پیچ ڈالنا آسان ہے۔ خیال میں، فکر میں paradoxes(متناقضات) کو جمع کرنا، نقیضین کو یکجا کرنا آسان ہے یعنی ذہن کے لیے رات اور دن کی یکجائی کا ماحول پیدا کرنا آسان ہے۔ لیکن احساس میں ایک finality(حتمیت) ہوتی ہے۔ احساس میں غصے اور محبت کو یکجا کرنا، نفرت اور عاجزی کو اکٹھا کرنا مشکل ہے۔ یہ وہ مشکل ہے کہ جس مشکل سے عہد برآ ہو کر بیدل جیسا شاعر وجود میں آتا ہے۔ بیدل احساسات میں نئی نسبتیں پیدا کرتا ہے اور ایسی پیچیدگی پیدا کرتے ہیں کہ احساس میں پیدا ہونے والی پیچیدگی کی appreciation(تفہیم) کے لیے اعلیٰ درجے کا عقلی ذوق درکار ہے۔ جون ایلیا، اس لحاظ سے بیدل کی روایت کے، وارث تو نہیں کہنا چاہیے، متاثرین میں سے ہیں۔ انھوں نے احساسات میں، ان کے pattern(اسلوب) میں بھی اور ان کے میکانزم میں بھی پیچیدگی پیدا کر کے دکھائی ہے یعنی انھوں نے دو چار اَن مِل احساسات کو جوڑ کر ان کے نتیجے میں وہ کامیابی حاصل کی ہے کہ جس احساس کو

محسوس کرنے کے لیے ہمیں اپنے دستیاب احساسات میں کچھ تبدیلی اور ترمیم کی حاجت ہو جاتی ہے۔ یہ بہت کمال کی بات ہے جون ایلیا میں، جو ان کے معاصرین میں کہیں نہیں ہے۔ جون ایلیا کا نظامِ احساس ایسا ہے کہ ہمارا جو محسوساتی دروبست ہے وہ اس کے لیے ناکافی سا لگتا ہے۔ اس کے لیے ہمیں جیسے اپنے احساسات کو کھنگالنا پڑتا ہے یا ہمیں اپنے احساسات کی شدت یا قوت کو بڑھانا پڑتا ہے۔ ہمیں اپنے محسوساتی حدود میں توسیع کرنی پڑ جاتی ہے۔ یہ بہت بڑا کام ہے اور جون ایلیا اس میں اپنے ہم عصروں میں ممتاز نہیں ہیں بلکہ شاید واحد ہیں۔ یہ ان کی شاعرانہ خصوصیت کا، میری رائے میں، ایک بہت بڑا حصہ ہے۔

اظہار کا carrier (ذریعۂ ترسیل)، اظہار کی بنیاد چونکہ زبان پر ہے، یعنی کہ جو آدمی زبان میں جتنا ترقی یافتہ رسوخ رکھتا ہوگا، اتنا ہی اس کے اظہار کی سطح بلند ہوتی چلی جائے گی۔ جب ہم کہتے ہیں کہ جون ایلیا اظہار کی ایک بہت ہی unnoticed (لطیف یا نظر انداز کی گئی) عظمت کے گویا ایک طرح سے وارث ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کے یہاں زبان پر گرفت کے کچھ ایسے مظاہر ہیں یا کچھ ایسے شواہد ضرور ہونے چاہیں، جس میں وہ ممتاز ہوں، منفرد ہوں اور اس کی روشنی میں ان کا لفظ کے ساتھ، زبان کے ساتھ تعلق درست زاویے سے سمجھا جا سکے۔ جیسا کہ ہم نے عرض کیا کہ جون ایلیا کے اظہار کا نتیجہ مضمون ہوتا ہے، معانی نہیں۔ کیونکہ higher expression (اعلیٰ اظہار) اور higher perception (برتر ادراک) کی یکجائی سے بڑی شاعری وجود میں آتی ہے تو وہ کیونکہ higher perception (برتر ادراک) کے آدمی نہیں ہیں لہٰذا وہ اپنے higher expression (اعلیٰ اظہار) کو احساسات تک محدود رکھتے ہیں، معانی اور حقائق سے ان کی نسبتوں کے فقدان کو ڈھانپتے رہتے ہیں۔ یہ کاری گری ہے ان کی۔

زبان کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک حصہ expression (اظہار) ہے، ایک حصہ perception (ادراک) ہے۔ ایک حصہ الفاظ کی تکنیکی نسبتیں ہیں اور دوسرا حصہ لفظ کی معنوی بنیادیں ہیں۔ یعنی لفظ اور معانی ایک نسبت ہے، لفظ اور کیفیات دوسری نسبت ہے۔ جو زبان احساسات اور کیفیات کے عمدہ اظہار کے لیے درکار ہے، اُس زبان کے جون ایلیا منتہیٰ تھے۔ زبان دانی کی وہ سطح جو مضمون کی تشکیل میں لازماً مطلوب ہے، اس جہت سے زبان دانی کے خاتم تھے جون ایلیا۔ ان کے بعد کوئی نہیں ہے۔ لیکن جو دوسرا پہلو ہے کہ لفظ اور معنی کے درمیان ایک functional interaction (دوطرفہ عملی تفاعل) کہ جہاں معانی لفظ کو متاثر کرے اور لفظ معانی میں اضافہ کرے۔ یہ جو لفظ و معنی کی نسبت ہے اس میں جون ایلیا کا کردار نہ صرف یہ کہ نہ ہونے کے برابر ہے بلکہ اپنی بعض چیزوں کو چھپانے کے لیے destructive (مہلک) ہے۔ جون ایلیا، بیدل کی طرح انکشافِ معنی نہیں کرتے، التباسِ معنی پیدا کرتے ہیں۔ ان کے معانی التباسات ہیں، realization (جانکاری)

کا نتیجہ نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جون ایلیا زبان کی روزمرہ اور محاوراتی سطح کو جس مہارت، چابک دستی اور ندرتِ اظہار کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، وہ پرانے اساتذہ کی یاد دلا دیتی ہے بلکہ ہمیں مجبور کرتی ہے کہ ہم زبان دانی کے لیے خصوصیت رکھنے والے اساتذہ کے برابر جون ایلیا کو بھی بٹھائیں۔ یعنی جون ایلیا ان معنوں میں استاد شاعر ہیں، کسی بھی استاد شاعر کی برابری کرنے والے استاد شاعر ہیں جو زبان کے روزمرہ اور محاوراتی language structure (ساختِ زبان) پر پورا تسلط اور غلبہ رکھتا ہے، جو زبان میں مضمون دینے کی جتنی سکت ہے اس سکت کو exhaustively (کامل طور سے) استعمال کر دیتا ہے بلکہ اس سکت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس وجہ سے جون ایلیا کے برابر نئے الفاظ، نئی تراکیب، نئے phrases (کلمات) پاکستان بننے کے بعد کسی بھی شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے۔ جون ایلیا نے اردو شاعری کو جتنے نئے الفاظ اور نئے phrases (کلمات) اور لفظوں کو برتنے کے نئے اسالیب دیے ہیں، وہ ستر اسی برس کی تاریخ شعر میں کسی نے نہیں دیے۔ کوئی ان کے قریب بھی نہیں ہے۔ یہ بہت بڑا وصف ہے۔

لیکن زبان اپنے منتہیٰ پر لفظ اور ذہن کی مشترکہ معنی آفرینی کا عمل ہے یعنی معنی آفرینی کا وہ عمل جس میں لفظ اور ذہن ایک دوسرے سے اتحاد پیدا کر کے شریک ہوتے ہیں۔ معنی آفرینی کہتے ہی اس کو ہیں۔ خسرو نے کہا کہ معنی آفرینی، شعر کا آخری درجہ ہے اور میں اس درجے سے نیچے رہ گیا ہوں۔ معنی آفرینی کا شائبہ بھی جون ایلیا کے ہاں نہیں ہے جو مثال کے طور پر ان کے ہم عصروں میں عزیز حامد مدنی میں تھا (کراچی کے ہم عصروں میں)۔ اس بات کو ہم ثبوت فراہم کرنا چاہیں کہ بھئی، جون ایلیا اپنے شعر کی عبارت تو بہت پختہ بنا لیتے ہیں لیکن اس عبارت میں کوئی ایسا word stress (خصوصی لفظ) نہیں ہوتا جو علامت کے درجے پر پہنچ جائے، جو معنی کا گھر بن جائے یا جس کی تحلیل اور تجزیہ بہت ضروری ہو جائے جیسے اقبال کے ہاں ہے کہ ان کے یہاں ہر شعر میں یا ہر اچھے شعر میں کوئی ایک لفظ ہوتا ہے جو علامت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس لفظ کی وجہ سے شعر میں معنوی اٹھان اور تکمیل پیدا ہوتی ہے۔ وہ لفظ گویا اس شعر میں موجود یا موجود ہو سکنے والے تمام معانی کا container (ظرف) ہوتا ہے اور وہ لفظ شعر کی بقیہ عبارت سے بڑا ہوتا ہے۔ جون ایلیا کے یہاں یہ نہیں ہے۔ دوسرا اس کا ثبوت یہ ہے کہ میں نے جون ایلیا کی، جو پانچ کتابیں چھپی ہیں، غور سے دیکھی ہیں۔ ان کے یہاں کوئی بڑا شعر نہیں ہے۔ جو چھوٹے ہیں وہ اس کو چیلنج سمجھ لیں، بڑے اس پر شفقت کی نگاہ ڈالیں کہ جون ایلیا کے یہاں کوئی بڑا شعر نہیں ہے۔ کوئی ایک بھی بڑا شعر!!! بڑا شعر یعنی وہ شعر جو world of discourse (دنیائے کلام) ہو یا کائناتِ کلام ہو۔ مثال کے طور پر:

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے، بیاباں مجھ سے
(غالب)

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا
(میر تقی میر)

وہ حرفِ راز جو مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
(اقبال)

عشق وہ کارِ مسلسل ہے کہ ہم اپنے لیے
ایک لمحہ بھی پس انداز نہیں کر سکتے
(رئیس فروغ)

یہ بڑے اشعار ہیں۔ بڑا شعر، شاعری کے مجموعے میں اس جزو کی طرح ہوتا ہے جو کُل سے زیادہ مکمل ہوتا ہے۔ جون ایلیا کے یہاں مشہور شعر بہت ہیں۔ ان کے شعروں میں تکنیک کی سہولت، روانی، ایک خوشگوار پیچیدگی اور pun (ذو معنویت) ہونے کی کیفیت ایسی ہے کہ اسے یاد رکھنا آسان ہو جاتا ہے۔ شعر تو یاد بہت لوگوں کو ہیں کہ

حاصلِ کُن ہے یہ جہانِ خراب
یہی ممکن تھا اتنی عجلت میں
(جون ایلیا)

اے خدا جو کہیں نہیں موجود
کیا لکھا ہے ہماری قسمت میں
(جون ایلیا)

یا اس طرح کے بہت سے شعر جو کھلواڑ کی طرح کے ہیں، جو فقدانِ معانی کو چھپانے کی بڑی شاطرانہ کوششیں ہیں۔ اس طرح تو مل جائے گا۔ لیکن یہ کہ جو بڑا شعر ہوتا ہے، مثلاً سراج اورنگ آبادی کا یہ شعر دیکھیے:

خبرِ تحیرِ عشق سُن، نہ جنوں رہا، نہ پری رہی
نہ تو تُو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی □

اب اس میں ہر لفظ ایسا ہے کہ معنی کے بارے میں تمام تصورات کو ایک ایک لفظ میں آپ کھپا سکتے ہیں۔ آپ کا تصورِ معانی اس شعر میں برتے گئے لفظوں میں بھر بھی جائے تو اس لفظ کا اپنا ذاتی خلا برقرار رہتا ہے۔ بڑا شاعر لفظ کو اس طرح استعمال کر دیتا ہے۔ اس وجہ سے جون ایلیا نے نئے الفاظ، نئی تراکیب، عربیت رکھنے والی بھی، فارسیت رکھنے والی بھی اور اردوویت رکھنے والی بھی بہت ساری دی ہیں لیکن ایسا لفظ نہیں دیا جو میرے شعور کی کفالت کر سکے، جو میرے passion (جذبے) کی پرداخت کا ذمہ لے سکے۔ یعنی انہوں نے کوئی علامت create (تخلیق) نہیں کی۔ زبان کی تین سطحیں ہوتی ہیں: ایک لفظ سادہ معنوں میں، پھر وہ لفظ ترقی کر کے استعارہ بنتا ہے یعنی اپنی صوری form (شکل) میں توسیع کرتا ہے، پھر وہ استعارہ عروج پکڑ کے علامت بنتا ہے۔ وہ اپنی معنویت کو غیر محدود بناتا ہے۔ لفظ اپنی صورت کو مکمل کرتا ہے استعارہ بن کر، لفظ اپنی معنویت کو کامل بناتا ہے علامت بن کے اور علامت بننے کے بعد لفظ پورے بیان پر حاکم کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی ایک شعر میں ایک علامت آتی ہے تو اس شعر کا پورا نظامِ معنی گویا اس علامت کی تحویل میں چلا جاتا ہے، اس علامت کی محتاجی میں چلا جاتا ہے۔ نظامِ معنی بھی اور احساساتی و جذباتی دروبست بھی۔ اس طرح کا کوئی ایک لفظ بھی جون ایلیا کے ہاں نہیں ملتا جس کو یہ کہا جا سکے کہ دیکھو، انہوں نے لفظ کو اس کی آخری اٹھان کے ساتھ علامت بنا دیا جیسے اقبال کے ہاں شاہین ہے، گلِ لالہ ہے۔ اقبال تو علامتوں کا گھر ہیں، رومی کی 'نَے' ہے، غالب کے یہاں 'برق' اور 'آئینہ' ہے۔ ہر شاعر کے ہاں ہے اور ایک لائن لگی ہوئی ہے لیکن جون ایلیا کے یہاں نہیں ہے۔

جون ایلیا کی زبان دانی vertical (عمودی) نہیں ہے، horizontal (افقی) ہے۔ جون ایلیا کی زباں دانی لفظ اور معنی کے رشتوں میں پیچیدگی اور وسعت پیدا کرنے کا tool (آلہ) نہیں ہے، بلکہ لفظ اور شے کے درمیان تعلق کے چونکا دینے والے نتائج ہیں۔ وہ بھی بہت بڑی بات ہے، چھوٹی بات نہیں ہے۔ لیکن ہم یہ بات اس لیے کہہ رہے ہیں کہ جون ایلیا کا اچھا شاعر ہونے کے باوجود، بڑا شاعر نہ بن سکنے کا سبب کیا ہے۔ جیسے ہمارے یہاں کراچی کے، اُس زمانے کے، شعراء میں ایک شاعر ہیں جن میں بڑائی کے فعال عناصر نظر آتے ہیں۔ وہ عناصر آپس میں مربوط ہو کر ایک کُل نہ بن سکے، وہ الگ بات ہے۔ لیکن وہ عناصر نظر آتے ہیں۔ اور وہ ہیں عزیز حامد مدنی۔ ان کے ہاں شاعرانہ عظمت کے عناصر نظر آتے ہیں جو کسی وجہ سے اس طرح مربوط نہ ہو سکے کہ ان سے بڑائی کا مجسمہ تکمیل کو پہنچ جاتا۔

میں نے چند شعروں کے حوالے نکالے ہیں، جس میں جو بات ابھی تک ہوئی ہے اس کے شواہد اور ثبوت بھی آ جائیں گے اور زیادہ پیشِ نظر یہ ہے کہ ان کا معنی گری کا نظام اور احساسات کی تشکیل

نو،جس کے وہ چیمپئن ہیں۔ اگر مجھ سے کوئی پوچھے تو میں کہوں گا، احساسات کی تشکیلِ نو کرنے والا شاعر۔ یہ بہت بڑا لقب ہے اگر دیا جائے تو۔ چنانچہ احساسات کی جہت سے بھی دیکھ لیں گے کہ وہ کیسی کیسی پیچیدگیاں پیدا کرتے ہیں۔ گہرائی ان میں نہیں ہے، کیوں کہ انکار اخلاص کے ساتھ ہو تو گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ نفرت اور تمسخر کے ساتھ ہو تو اُتھلا ہوتا ہے۔ شدید زیادہ ہوتا ہے لیکن اُتھلا ہوتا ہے۔ جیسے ہم ان کا نظامِ معانی دیکھیں اور نظامِ معانی ہی کیا، ان کا نظامِ معانی تو ہے ہی نہیں۔ یعنی بڑا معنوی دروبست رکھنے والے موضوعات بھی یہ کس طرح کلام کرتے ہیں۔ یعنی بڑے معنی کے حامل حقائق کو یہ کس پہلو سے اپنا ہدف بناتے ہیں اور ان کی معنویت سے کنی کترا کر انھیں من پسند احساس سے محسوس کرنے کے لیے کیسی خلاقی اور چابک دستی کا استعمال کرتے ہیں۔ جیسے دیکھیں ناں، کچھ چیزیں بھری ہوئی ہوتی ہیں کہ ان کے بارے میں ایک معراجِ معنویت پر پہنچے بغیر کلام کرنے کا حق نہیں ہوتا، جیسے مسلمات میں سے ہیں۔ اس طرح کے بڑے معانی رکھنے والے themes (موضوعات) پر، built-In (خلقی اعتبار سے) بڑے معانی رکھنے والے themes (موضوعات) ہیں۔ جون ایلیا ان کو کس طرح برتتے ہیں، ایک شوقِ انکار کے ساتھ۔ شوقِ انکار ان کا مستقل وصف ہے جس سے ان کے خیالات کی پرداخت بھی ہوتی ہے اور احساسات کی نشوونما بھی ہوتی ہے۔ اس طرح کی شخصیت نایاب ہے کہ اس کا شوقِ انکار اس کی شخصیت کے تمام گوشوں کی مکمل کفالت کر کے دکھائے۔ اس طرح کی شخصیت نایاب ہے، یہ بڑی بات ہے۔ میں دو کتابوں سے مثالیں دوں گا کیونکہ دو کتابیں اس لیے مستند ہیں کہ وہ جون ایلیا نے خود ترتیب دی تھیں۔ ایک 'شاید' اور دوسرا 'یعنی'۔ باقی تو لوگوں نے اکٹھے کر دیے۔ ان کے بارے میں ہم زیادہ اعتماد سے کہہ سکتے ہیں۔ جیسے سب سے بڑا meaning for character (بامعنی کردار/لفظ) ہے 'خدا'۔ چاہے انکار کرنے کے لیے دیکھو، تو بھی وہ meaning of generator (خالقِ معانی) ہے۔ چاہے اقرار کرنے کے لیے سوچو، تب بھی وہ ماخذِ معانی ہے یعنی سب سے زیادہ مکمل معنی 'خدا' ہے۔ منکر کیلیے اور اقرار کرنے والے کے لیے بھی۔ وہ منکر چھوٹا رہ جائے گا جو 'خدا' کے اس معنوی مرتبے سے لاتعلق رہے گا۔ اور وہ ماننے والا بھی گھٹیا رہ جائے گا جو 'خدا' کی اس خاصیت کو چاہے وہ تصور کی حیثیت سے ہے، وہ قبول نہ کرے۔ 'خدا' نہ ہونے کی حالت میں بھی 'ہونے' کے پورے نظام سے زیادہ بامعنی ہے۔ تمام معانی کی تشکیل اس سے ہوتی ہے۔ اگر 'خدا' تصور ہے تو انسان کے مجموعی شعور نے اتنا بڑا تصور کبھی پیدا نہیں کیا۔ اور 'خدا' اگر کوئی حقیقت ہے تو حقائق کے پورے structure (ڈھانچے) میں، معلوم اور غیر معلوم دونوں میں اتنی بڑی حقیقت کوئی نہیں ہے۔ اِس پہ منکر اور مومن دونوں متفق ہیں۔

ناموجود 'خدا' تمام موجودات سے زیادہ بامعنی ہے حتیٰ کہ معدومات سے بھی زیادہ بامعنی ہے۔ معدوم میں لفظ نہیں پیدا ہو سکتا۔ 'خدا' کے انکار کا ایک فائدہ یہ ہے کہ اس سے عدم بامعنی ہو جاتا ہے۔ منکر بھی اس بات پہ مجبور ہے کہ انکارِ وجودِ باری تعالیٰ کو وہ عدم کے بامعنی بنانے کا واحد سبب بنائے۔ جیسے 'خدا'

ہے، تصورِ خدا۔ میں 'شاید' سے کچھ دیکھ رہا ہوں اور اس میں میرا مقصد یہ ہے کہ انھوں نے 'خدا' کے نہ ہونے کے معنوی زلزلے کو، جیسے عام محسوسات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی طغیانی تک محدود کر دیا ہے۔ وہ دیکھتے ہیں یعنی مجھے جس طرح کا جوش، غضب اور جیسی احساس کی تندی جیسے چنگیز خان کے انکار کے لیے درکار ہے، ہٹلر کے انکار کے لیے درکار ہے، اسی جذباتی تندی پر اکتفا کیا گیا ہے یہاں 'خدا' کا انکار کرنے کے لیے۔ تو آپ نے 'خدا' کو misread کیا (درست نہ پڑھا)، اُسے نہ ماننے کے لیے بھی misread کیا۔ وہ جو جون ایلیا کے مشہور ترین، ہمارے خیال میں بدترین، شعر سنائے تھے

حاصلِ کُن ہے یہ جہانِ خراب
یہی ممکن تھا اتنی عجلت میں

(جون ایلیا)

طنز کا اعلیٰ نمونہ ہے یعنی جون ایلیا طنز نگاری میں اکبرالہٰ آبادی کے ہم پلہ تھے (مجھے اس میں شبہ نہیں ہے)۔ وہ طنز میں جیسی بلاغت پیدا کرتے ہیں، وہ ان کے سوا آپ کو نہیں ملے گی۔ وہ ہجو، طنز اور تعلیٰ، اس کے امامِ حاضر ہیں۔ اس کا ایک مرکب بناتے ہیں۔ طنز ان کا dark satire ہوتا ہے، وہ thrashing satire نہیں ہوتا۔ اور اس طنز کا مقصود اپنی تعلیٰ ہوتا ہے اور طنز کے شکار کی تحقیر واجب ہو جاتی ہے۔

''حاصلِ کُن ہے یہ جہانِ خراب''، شاعرانہ صناعی کے معیار پہ دیکھیں تو اس کو آپ سہل ممتنع کہہ سکتے ہیں، یہ سہل ممتنع ہے۔ سہلِ ممتنع کی جو بھی تعریفیں لکھی گئی ہیں، یہ شعر اُس پر پورا اترتا ہے۔ میں یہ کہوں کہ اس کو میں کہہ سکتا ہوں اور کہنے بیٹھوں تو نہ کہہ سکوں، یہ سہلِ ممتنع ہے۔ یعنی جہاں پانے کا اعتبار، پانے کی صلاحیت سے زیادہ ہو جائے وہ سہلِ ممتنع ہے۔ اس میں ضروری تھا۔ مثال کے طور پر جیسے ڈیوڈ ہیوم ہے۔ ڈیوڈ ہیوم، خدا کا انکار کرنے والوں میں سب سے طاقت ور آدمی ہے جس نے کبھی واضح طور پر انکار نہیں کیا۔ لیکن اس نے انکار کا جو ماحول پیدا کیا ہے وہ تمام انکار کے لیے نرسری ہے آج بھی۔ وہ 'خدا' کو ماننے کے نتیجے میں پیدا ہونے والا منتہائی تصور، 'خدا' کو ماننے والے بہترین ذہن سے بھی زیادہ جانتا تھا۔ وہ 'خدا' کو ماننے والے ڈسکورس (مباحث) کو 'خدا' کے مومنوں سے بہت زیادہ سمجھتا تھا۔ اب آپ یہ دیکھیے کہ، فرض کیا، یہاں تخلیقِ کائنات کا انکار ہے کہ اللہ خالق نہیں ہے، کائنات مخلوق نہیں ہے۔ اور اللہ اگر ہوتا اپنی معروف صفات کے ساتھ تو اس دنیا میں شر نہ ہوتا، نقص نہ ہوتا، مصیبتیں نہ ہوتیں وغیرہ وغیرہ۔ تو یہ دنیا جو ہے مصیبتوں کا گھر زیادہ ہے، راحتوں کی جگہ کم ہے۔ تو گویا اس میں کوئی اندرونی نقص، بگاڑ اور انتشار ہے ناں۔ تو یہ دنیا اپنے مادۂ خلقت میں ناقص ہی نہیں ہے، معیوب ہے، بلکہ قابلِ نفرت ہے، بلکہ لائقِ خوف ہے۔ جسے تم 'خدا' کہتے ہو، اُس نے اگر اسے بنایا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے

کہ اُس نے زیادہ غور نہیں کیا، جلد بازی میں بنا دیا۔ تو جلدی جلدی میں اسی طرح کی کائنات بن سکتی تھی۔ جلدی کا مطلب یہ ہے کہ اس نے اپنے potentials (امکانات) کو actualize (بروئے کار) نہیں کیا۔ اس نے اپنی شانِ خلاقی کو صرف نہیں کیا وغیرہ وغیرہ۔ اب یہ سطحِ انکارِ باری تعالیٰ کے لیے، بہت عامیانہ اور سوقیانہ ہے۔ تم ایسی خرابی ہی تخلیق کر کے دکھا دو۔ اس جہانِ خراب کو ہی بنانے کا ڈول ڈالو ذرا۔ تم شر کو پیدا کر کے دکھا دو۔ اب اس میں وہ فلسفیانہ مباحث ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ تخلیقِ خیر ایک کمال ہے، تخلیقِ شر اُسی طرح کا دوسرا کمال ہے۔ اب اس مصرع کو جو پڑھے گا اور فرض کیا جو 'کُن' کو جانتا ہو گا۔ کلمۂ کن کو جانتا ہو، کلمۂ کن کا معروف علم رکھتا ہو اور کُن کے اندر جو معانی کا نقطۂ اولین بھرا ہوا ہے، اس نقطے کو چاک کر کے اس نقطے کی کچھ تفصیلات برآمد کر سکتا ہو۔ وہ کبھی یہ سوچ ہی نہیں سکتا کہ وہ کلمۂ کُن کو عجلت کا مظہر سمجھے، کلمۂ کن کی حرفی قلت کو وہ زمانی عجلت کا مترادف جانے گا۔ ویسے فنکاری ہے۔ 'کُن' بہت جلدی ادا ہو جاتا ہے۔ اس سے زیادہ جلدی ادا ہو سکنے والا کوئی کلمہ ہی نہیں ہے۔ تو ایک سبب ہے ناں۔ جب کہا 'کُن' تو اتنی جلدی سے کہے ہوئے کلمے سے یہ نہ ناپی جا سکنے والی کائنات وجود میں آ گئی۔ اپنی زود احساسی کی بنیاد پر یہ غیر متناہی تفصیلات اُس توازن سے محروم ہیں جو اس کی اخلاقی justification (جواز) کر سکے، اس کا جمالیاتی جواز فراہم کر سکے یا اس کا عقلی استناد فراہم کر سکے۔ اب باتیں تو یہ نکل آئیں گی لیکن یہ کہ اس میں سب سے پہلے یہ لگتا ہے کہ یہ کہنے والا کلمہ کُن کے ابتدائی ترین مفاہیم سے نابلدِ محض ہے۔ یہ 'عجلت' کا لفظ بتا دیتا ہے۔ 'عجلت' نے کلمۂ کُن کی metaphysicality (مابعد الطبیعیاتی) کو ایک vulgar (بھونڈے) انداز میں physicalize (مادی) کر دیا ہے۔ اب یہ کیا ہوا کہ آپ نے کُن کے انکار کے معنوی سامان سے خالی ہونے کی حالت میں اُسے محض اپنے شوقِ انکار کے وفور میں نشانۂ تحقیر بنا دیا۔ اب یہ نہیں ہو سکتا کہ میں چنگیز خان کے بارے میں یہ تصور رکھ کے اس پر حملہ آور ہو جاؤں کہ اس کے دونوں بازو شل ہیں، یا اُسے تلوار چلانی نہیں آتی۔ اب یہ اگر میں چنگیز خان کے سامنے کروں تو اس کا جو نتیجہ ہو گا، وہ اِس شعر کے نتیجے میں جون ایلیا کا ہوا۔ یہ شعر لطف لینے کی طرح کامیاب ہے لیکن ذوقِ معنی رکھنے والی طبیعت کو مکدر کر دینے کا بھی یہ بڑا سبب ہے۔ جون ایلیا کے اس طرح کے اشعار میں معنی سے مانوس طبیعت میں تکدر پیدا ہوتا ہے اور صورت سے تربیت پانے والی طبیعت کو تسکین اور فرحت حاصل ہوتی ہے۔ اس کے شعر ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہے یا تکنیک میں اور شاعرانہ جو باتیں ہوتی ہیں کسی شعر کو اچھا بنانے والی، وہ اس میں موجود ہیں۔ شعر کے شعر ہونے سے کسی کو انکار نہیں ہے۔ لیکن کیونکہ جون ایلیا بار بار اصرار کرتے ہیں کہ ان کے شعر کو عارفانہ معیار سے نیچے نہ اتارا جائے، ان کے شعر کو جیسے اخذِ معنی کے لیے ماخذ بنایا جائے تو ہم انھی کے claim (دعویٰ) کیے ہوئے معیار کو اس پر منطبق کرتے ہوئے کہہ رہے ہیں کہ اِس پہلو سے وہ یہاں ناکام ہیں لیکن یہ ناکامی بہر حال فکری ہے، شاعرانہ نہیں ہے۔ شعر ہے اور پُرلطف شعر ہے،

مزے کا شعر ہے۔ اس لحاظ سے بھی کامیاب ہے کہ یہ کسی طبیعت میں جھنجھلاہٹ پیدا کرنے میں بھی کامیابی رکھنے والا شعر ہے۔ یہ بھی شاعرانہ کامیابی ہے۔ اس سے ہمیں پتہ چل جائے گا کہ ان کا تصورِ خدا اپنی معنویت میں کتنا ناپختہ ہے اور اپنی کیفیت میں کتنا شدید ہے۔ تو ایک پہلو کو تو ہم مان رہے ہیں ناں۔ اس قطعہ کا آخری شعر ہے کہ

اے خدا جو کہیں نہیں موجود
کیا لکھا ہے ہماری قسمت میں
(جون ایلیا)

اس میں اگر خدا کا انکار بھی مطلوب ہے تو یہ خدا کے مرتبے کی رعایت کیے بغیر ہے۔ خدا کا انکار کرنے والا بھی خدا کے حقیقی یا مفروضہ مرتبے کی رعایت ضرور کرے گا جیسے نطشے نے کی، جیسے تمام بڑے لوگوں نے۔ انھوں نے خدا کے مفروضہ یا حقیقی ہونے، کسی جہت سے بھی کلام کیا تو اس کے مرتبے کا، اس کی effectivity (تاثیر) کا، اس کی کلیت کا، یا اس کی کسرِ شان نہیں کی۔ اس کی شان پوری بیان کر کے اُسے رد کر دیا، اُسی شکوہ کے انکار کے ساتھ۔ ان کے انکار میں شکوہ نہیں ہے۔ اب اگر اجازت دیں تو میں کہوں کہ ان کے انکار میں چالاکی اور ایک طرح کی ملمع سازی اور ایک طرح کی احساساتی پیچیدگی تو ہے لیکن یہ کہ وہ انکار میرے شعور میں جگہ بنا سکے یا میرے شعور کے پہلے سے موجود قصدِ انکار میں تقویت کا سبب بن سکے۔ ایسا انکار جون ایلیا کا نہیں ہے۔

اسی طرح جیسے ''شاید'' میں ہی ہے۔ اب یہ ایک دوسری جہت ہے۔ کیونکہ 'خدا' ان کا بہت محبوب موضوع ہے، اس پر تو کئی، دسیوں شعر نکل آئیں گے۔ میں بدل بدل کے بات کر رہا ہوں کہ ان کے تصورِ خدا کے مختلف شیڈز (رنگ) ہیں تو وہ کیسے ہیں۔ کہیں یہ دماغ بن کے 'خدا' کے نہ ہونے کو طربیہ (comedy) بناتے ہیں اور کہیں یہ اپنے احساسات کی گہرائیوں میں اتر کر کے 'خدا' کے نہ ہونے کو المیہ (tragedy) بناتے ہیں۔ یہ جون ایلیا کی ایک خصوصیت ہے۔ 'خدا' کا نہ ہونا کہیں ان کے لیے طربیہ و رزمیہ ہے اور کہیں ان کے لیے المیہ ہے۔ تو جہاں وہ اپنے موجود ذہن پر بھروسہ کر کے انکار کرتے ہیں وہاں طربیہ ہے۔ اور جہاں وہ اپنے موجود احساسات میں 'خدا' کے نہ ہونے کو realize (جانکاری) کرتے ہیں وہاں وہ المیہ بھی بن جاتا ہے۔ 'خدا' کا نہ ہونا بہت بڑا المیہ ہے، تو اب یہ المیہ دیکھیں (مرتب: گویا پہلی مثال طربیہ کی تھی اور ''شاید'' سے المیے کی مثال پیش کی جا رہی ہے):

بڑا بے آسرا پن ہے سو چپ رہ
نہیں ہے یہ کوئی مژدہ خدا نئیں
(جون ایلیا)

اس میں دیکھیے، یہ المیاتی رنگ میں انکار ہے۔ کیونکہ المیے کا تعلق احساسات سے زیادہ ہے تو جہاں احساسات پہ انکار وغیرہ یا تعلق کی ذمہ داری ڈال دی جاتی ہے وہاں جون ایلیا کمالات پر کمالات دکھاتے ہیں۔

(ایک اور شعر کو دیکھ کر بات ہو رہی ہے) اب یہ ان کے تصور خدا یعنی وہ تصورِ خدا جس کی تردید اور انکار، ان کے وجود اور شعور کا مرکزی مسئلہ ہے، تو اس میں یہ غالباً مکمل ترین شعر ہے۔

ہم نے خدا کا رد لکھا، نفی بہ نفی، لا بہ لا
ہم ہی خدا گزیدگاں تم پہ گراں گزر گئے
(جون ایلیا)

اس میں دوسرا مصرع تو طنازی ہے۔ یہ دوسرا مصرع ان کی قدرتِ کلام، قوتِ طنز اور ایک ماہرانہ تعلّی میں صرف ہوا ہے۔ لیکن مصرعِ اول میں بڑی تکنیکی تہہ داری ہے۔ اس میں زباں دانی کا ایک نادر مظاہرہ ہے، وہ میں عرض کرتا ہوں۔ ''نفی بہ نفی''، نفی در نفی یعنی 'خدا' کی ایک نفی کر کے اس کے ناکافی ہونے کا ازالہ کر کے اس نفی کو مسمار کر کے نفی کے نئے structures (سانچے) بنائے۔ یہ بڑا کمال ہے، ''نفی بہ نفی'' کا جواب نہیں ہے۔ اور اسی طرح ''لا بہ لا'' کا جواب نہیں ہے کہ 'خدا' کے انکار کے عمل کو، 'خدا' کے انکار کے عزم کو ہم نے کسی بھی مرحلے پر ضعیف اور ناقص نہیں رہنے دیا یعنی ہم اپنے شعور میں نفیِ مسلسل میں رہے اور ہم اپنے وجود میں ''لا بہ لا''، تسلسل کے ساتھ دمِ آخر تک مصروف اور مشغول رہے۔ تو 'نفی' کہتے ہیں اللہ کو شعور سے نکال دینا۔ 'لا' کہتے ہیں اللہ کو وجود سے خارج کر دینا۔ یہ ایک طرح کی کلیت انھوں نے اپنی زباں دانی سے پیدا کی ہے، اپنی فلسفہ دانی سے نہیں۔ یہ ان کی زباں دانی کا بڑا اچھا نمونہ ہے۔

(سامعین میں سے ایک صاحب درج ذیل شعر پڑھتے ہیں)

منکرانِ خدائے بخشندہ
اس سے تو اور اک خدا مانگو
(جون ایلیا)

(جناب احمد جاوید صاحب تبصرہ فرماتے ہیں)

یہ بہت زبردست ہے۔ کیونکہ 'خدا' کے نہ ہونے کا قائل ہو کر بھی 'خدا' کی ضرورت کا انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ہے صحیح روحِ انکار۔ لیکن یہ ہے کہ ان کی جو معنوی رفعتیں ہیں اس سے انہیں طبعی مناسبت نہیں

ہے تو اس (شعر) کو بھی عوامی سا بنا دیا۔ ورنہ آدمی 'خدا' کے انکار میں بھی اس کو لاشریک رکھتا ہے۔ اس میں کسی کو بھی بیچ میں نہیں آنے دیتا۔ اس کو theatrical (تھیٹریکل) نہیں بناتا۔ اس (شعر) میں انھوں نے اس کو تھیٹریکل بنا دیا۔ اس (شعر) میں ایسا لگ رہا ہے جیسے کوئی خطابت کی جا رہی ہے۔ مطلب ہے کہ اس کی سطح کو گرایا جا رہا ہے۔ لیکن بہرحال، یہ اپنے اصل معنی میں یہ قیمتی شعر ہے کہ 'خدا' کا نہ ہونا 'خدا' کے ہونے کی طلب کو مجروح نہیں کرتا۔ تو جس 'خدا' کی سب کو ضرورت ہے وہ موجود نہیں ہے، اب یہ جملہ اُس سیاق میں درست ہے کہ 'خدا' ثابت نہیں ہے (لیکن) ضروری بہت ہے۔

جیسے ایک شعر اور بہت مزے کا ہے۔ اس میں ایک طنز ہے، ایک پھکڑ پن ہے۔ مطلب ہے کہ جون ایلیا پھکڑ بازی میں بھی جواب نہیں رکھتے۔ ان کی ایک پیچھے موجود (پس پردہ) نفرت ہوتی ہے جو بڑے حقائق کے تمسخر پر ختم ہوتی ہے۔ وہ انکار میں فیل ہو جاتی ہے، تمسخر میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ (اس نکتے کی مثال درج ذیل شعر ہے۔)

یوں جو تکتا ہے آسمان کو تو
کوئی رہتا ہے آسمان میں کیا
(جون ایلیا)

شعر بڑا خوبصورت، بہت چُست اور جتنا طنز یہ دکھانا چاہ رہے ہیں وہ پورا طنز ظاہر کرنے پر قادر، سب کچھ ہے اور آدمی اگر تھوڑا سا کمزور لمحے میں ہو تو بہت پُرلطف اور بہت نشاطیہ شعر ہے۔ تو طنز جس پر کیا جائے اس کے لیے وہ چیز نشاط بن جائے، یہ بڑی فنکاری ہے۔ طنز کے مخاطب کو بھی یہ جھومنے پہ مجبور کر رہے ہیں اس شعر میں۔ (سامعین میں سے ایک صاحب درج ذیل شعر سناتے ہیں)

اپنا رشتہ زمیں سے ہی رکھو
کچھ نہیں آسمان میں رکھا
(جون ایلیا)

(جناب احمد جاوید تبصرہ فرماتے ہیں کہ) یہ شعر تھوڑا loud (اونچا) زیادہ ہو گیا ہے، اس میں فنکاری نہیں ہے۔ اس میں جیسا یک سرمن (sermon) دے رہے ہیں۔ لیکن (اوپر والے شعر) میں فنکاری بہت ہے۔ جس کا انکار کر رہے ہیں، اُس کا نام نہیں لے رہے۔ (جناب احمد جاوید صاحب فرماتے ہیں کہ ان کے پاس حوالے تو بہت سارے ہیں لیکن سارے تو بیان نہیں ہو سکتے۔ وہ فرماتے ہیں کہ تصورِ خدا کے بعد ایک تھیم اور دیکھتے ہیں)۔

جون ایلیا کے یہاں تکرارِ لفظی، تکرارِ معنوی اور تکرارِ احساسات بہت زیادہ ہے۔ بہت ہی زیادہ

ہے۔ بعض مرتبہ تھوڑا سا پُرلطف ہوتی ہے لیکن بعض مرتبہ اکتاہٹ ہوتی ہے۔ ان کے یہاں احساساتی یکسانی اور معنوی سپاٹ پن بہت زیادہ ہے۔ کرافٹنگ میں بھی تکرار ہے، کیفیات میں بھی بہت تکرار ہے اور خیالات میں بھی۔

ایک چیز، میں یہاں عرض کردوں۔ جیسے اقبال نے مرزا غالب پر ایک نظم لکھی، مرزا غالب کی شان میں۔ اُس میں پوری poetics (شعریات) بتادی۔ (جناب احمد جاوید صاحب درج ذیل شعر کا حوالہ دیتے ہیں)

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہُوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
(اقبال)

اب دیکھیے، یہ پوری تھیوری (theory) شعر کی بیان کر رہے ہیں دو مصرعوں میں۔ ہمیں اس بات پہ تحسین پیش کرنی چاہیے کہ poetry (شاعری) کی تھیوریز جتنی اقبال کے ہاں ملتی ہیں، اتنی کہیں اور نہیں ملتی۔ کہیں بھی نہیں۔ (ایک اور شعر سناتے ہیں کہ)

لطفِ گویائی میں تیری ہم سری ممکن نہیں
ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں
(اقبال)

لطفِ گویائی کا مطلب حُسنِ اظہار ہے۔ تو اب انھوں (اقبال) نے شاعری کے تین اجزا بنا دیے: حُسنِ اظہار، فکر اور تخیل۔ اگر ہم اقبال کے بتائے ہوئے ان معیارات کو جون ایلیا میں کھوجنے کی کوشش کریں تو ہم یہ بات بہت اعتماد سے کہہ سکتے ہیں کہ لطفِ گویائی ان کے یہاں اپنی ایک خاص محدودیت کے ساتھ انتہا پر ہے۔ لیکن فکر اور تخیل: فکر کا وہ التباس پیدا کرتے ہیں کیونکہ وہ سوچنے والا ذہن نہیں، سوچنے والے اعصاب لے کر آئے ہیں۔ ان کی سوچ کا عمل ذہنی نہیں ہے، اعصابی ہے۔ فکر میں وہ ادھورے ہیں۔ تخیل ان کے یہاں بہت کم ہے۔ تخیل کہتے ہیں صورت کی meaningful transformation (بامعنی تحویل) کو یعنی دیکھی ہوئی صورت میں ان دیکھے کو مصور کر دینا۔ دیکھے ہوئے میں ایسا وفور پیدا ہو جائے کہ ان دیکھے کے لیے دیکھنے کے تجربے سے گزرنے کا عمل شروع ہو جائے۔ یہ تخیل ہے۔ اب اس طرح کا تخیل ناپید ہے جون ایلیا کے ہاں۔ فکر بھی کمیاب ہے۔ تھوڑے پاپولر افکار ہیں، وہ پاپولر افکار جو فضا میں ہوتے ہیں، ان کے ذہن میں نہیں ہیں۔ اس اعتبار سے فکر کا پہلو بھی ناقص ہے۔

اس بات کو ہم ایک اور طرح کہتے ہیں کہ شاعری میں تین چیزیں ضرور دیکھنی چاہیں۔ ایک یہ کہ اس کی آواز کیسی ہے۔ شعر کی آواز کیسی ہے۔ دوسرا یہ کہ شعر سے جو تصویر بنتی ہے وہ کیسی ہے۔ امیجری کیسی ہے، امیج کیسا ہے، making image (تصویر سازی) کا عمل کیسا ہے۔ تیسرے یہ کہ اس میں معنوی تہہ داری ایک جمالیاتی شکوہ کے ساتھ کیسی ہے یعنی اس میں معنی کی تشکیل کا جمالیاتی عمل ہوا ہے یا نہیں۔ معنی دو طرح کے ہوتے ہیں: معنی suchas (جیسے کہ وہ ہیں) عقلی تشکیل کا تقاضا کرتے ہیں۔ لیکن معنی میں کشش پیدا کرنے کا عمل، معنی کی تاثیر کو ذہنی سے بڑھا کر وجودی کر دینے کا عمل، جو ہے وہ جمالیاتی ہے۔ یعنی معنی کی absence (عدم موجودگی) کو کم کر دینے کا عمل جمالیاتی ہے۔ معنی کے اخفا کو اظہار میں ڈھال دینے کا عمل جمالیاتی ہے۔ غیاب کو قائم رکھتے ہوئے ایک جذبہ؟ شہود کے ساتھ اس کی طرف متوجہ کر دینے والی قوت، یہ جمالیاتی ہے۔ تو اس کو کہتے ہیں معنی کی جمالیاتی تشکیل یعنی معانی میں hiddenness (اخفاء پن) کو ختم کیے بغیر اسے مغلوب رکھنا اور اس کی presence (موجودگی) کو کُلی بنائے بغیر hiddenness پر غالب رکھنا، یہ معنی کی جمالیاتی تشکیل ہے۔ اس کی شاید ہوا بھی جون ایلیا کے تمام مادۂ شعر میں نہیں چلی، اِس حُسنِ اظہار کی۔ اب جون ایلیا کے ہاں آواز کا شعور بہت اچھا ہے۔ خاص طور پر ان کی جو بڑی نظم ہے ''درختِ زرد''، وہ میری رائے میں اردو کی دس پندرہ بڑی نظموں میں شامل کرنے کے لائق ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جون ایلیا کی ساری تخلیقی قوت، اگر ان کی کسی ایک چیز میں پوری طرح صرف ہوگئی ہے تو وہ ان کی یہ نظم ہے۔ اور اتنی زیادہ منفرد نظم، اردو میں کم ہے۔ انفرادیت سے چھلک رہی ہے اور ایسے لگ رہا ہے کہ جیسے جون ایلیا خود کو، بے خود ہو کر express (بیان) کر رہے ہیں۔ بہت بڑی نظم ہے وہ۔ جون ایلیا نے صرف ایک بڑی چیز لکھی ہے اور وہ ہے ''درختِ زرد''۔ آوازوں کی تشکیل کا لسانیاتی structure (ڈھانچہ) ہوتا ہے۔ آواز کی ایک فضا ہوتی ہے کہ اردو فضا، یہ ہندی فضا، یہ فارسی فضا، یہ عربی فضا۔ جون ایلیا، اس طرح کی تمام صوتیاتی فضائیں خلق کرنے میں بہت اچھی طرح کامیاب ہیں۔ تو آواز ان کے یہاں بہت زبردست ہے گو کہ آواز میں اس طرح کی گہرائی جو پانی کی تہہ میں چلنے والے flow (بہاؤ) میں ہوتی ہے، وہ ان کے یہاں نہیں ہے۔ یعنی خاموشی سے مناسبت رکھنے والی آواز، ان کے یہاں نہیں ہے۔ لیکن آواز جو اُبل پڑنے والی آوازیں ہے یا، crafted (گھڑی ہوئی) آوازیں جو ہیں اس میں جون ایلیا اپنے معاصرین میں ممتاز ہیں۔ لیکن یہ جو دوسری قسم ہے، یہ جو دوسری سطح ہے کہ وہ تصویر کیسی بناتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ شاعر بڑا ہو اور وہ مصور چھوٹا ہو۔ کوئی بڑا شاعر ایسا نہیں ہے جو بڑا مصور نہ ہو۔ جیسے ایزرا پاؤنڈ (Ezra Pound) نے کہا ہے کہ ایک امیج create (تخلیق) کر دینا، دیوانوں کے دیوان لکھ دینے سے بہتر ہے۔ امیج میں آپ کو کچھ سناتا ہوں۔ یہ اس لیے سنا رہا ہوں کہ ہمیں یہ پتہ چل جائے کہ ہم کیا چیز جون ایلیا کے ہاں ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔

فردوسی نے ایک لشکر کا بیان لکھا ہے۔ کچھ نہیں بتایا کہ اس میں دو لاکھ سپاہی ہیں، دس لاکھ فوجیں ہیں۔ بس اتنا لکھا ہے کہ ایک بڑا لشکر ہے جو صحراؤں اور پہاڑوں سے گزرتا ہوا پیش قدمی کر رہا ہے۔ ایک شعر میں پورے لشکر، اس کے ماحول، اس کی ہیبت، اور اس کی طاقت کو مجسم کر دیا ہے۔

ز سم ستوران کوہسار و دشت
زمین شش شد و آسمان ھشت گشت
(فردوسی)

ترجمہ: گھوڑوں کی ٹاپوں سے زمین سات تھی، چھ رہ گئی۔ آسمان سات تھے، آٹھ ہو گئے۔

فردوسی کا پیش کردہ امیج تو ایک complex (پیچیدہ) امیج ہے۔ اب ایک سادہ امیج دیکھیے جس کو appreciate (تفہیم) کرنے کے لیے تخیل سے کام نہیں لینا پڑ رہا۔ بس ظاہری آنکھوں کی بینائی اچھی ہونی چاہیے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا
(میر انیس)

اس کے لیے صرف یہ جو آنکھوں میں موجود بینائی ہے، یہی کافی ہے۔ لیکن یہ کہ خوبصورتی کتنی ہے۔ ایسی خوبصورتی کہ آنکھ جس پہ فدا ہو جائے تو یہ ایک امیج ہوتی ہے۔ لیکن ایک امیج ہوتی ہے کہ ایسا حُسن جس پر دماغ اور دل دونوں متحد ہو کے فنا ہو جائیں۔ وہ حُسن، اصل حُسن ہے۔ وہ فردوسی کے ہاں ہے۔ (ایک اور شعری مثال پیش کرتے ہیں)

دیکھ کر تجھ کو چمن بس کہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس
(غالب)

یہ image-making (مصوری) ہے۔ تو اس طرح کی images (تصاویر) جو شعر کے معانی سے بڑی ہوں، شعر کی آواز سے زیادہ کامل ہوں۔ وہ image (تصویر) ہوئی ناں۔ یعنی شعر کا مفہوم اتنا بڑا نہ ہو جتنا اس سے بننی والی تصویر ہو۔ یا کم از کم اتنا تو ہو کہ شعر کا مفہوم اور شعر کی آواز کی سطح کی تصویر بنتی ہو۔ یعنی لفظ جیسی آواز produce (ترتیب دینا) کر رہا ہے، اُسی درجے کی تصویر اور اُسی سطح کا مطلب بھی produce کر رہا ہے، یہ image-making (مصوری) کا ایک standard (معیار) ہے۔ تو جون ایلیا کے ہاں ایسی امیجری نہیں ہے۔ فریش امیجز (تر و تازہ تصاویر) نایاب ہیں جیسے میر انیس کا طرۂ امتیاز ہے، بالکل فریش امیج۔ جیسے (برطانوی مصور) جوزف

ٹرنر تھا ناں، لینڈ اسکیپ بنانے کا امام تو میر انیس شاعروں کا ٹرنر ہے۔ یا (انگریز مصور) جان کونسٹیبل (ConstableJohn) تھا۔ لینڈ اسکیپنگ (Landscaping)، امیجری کا پہلا درجہ ہے۔ اس کے بعد منظر internalize (داخل میں جذب) ہو کے خارجی منظر سے زیادہ خوبصورت ہو جائے، اصل امیج یہ ہوتی ہے۔ یہ میر انیس کے ہاں بھی نہیں ہے۔ یہ جیسے میر تقی میر کے ہاں ہے، غالب کے ہاں ہے، اقبال کے ہاں ہے۔ (کلامِ اقبال سے ایک مثال دیتے ہیں)

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
(اقبال)

ایسے لگتا ہے کہ کائنات میں اس سے بڑی کوئی تصویر نہیں ہے اور قلب کی نگاہوں کے لیے اس سے اچھوتا کوئی منظر نہیں۔ یعنی جو آدمی ذہن، دل اور آنکھوں کو ایک ہی بینائی سے روشن کر دے، وہ بڑا خلاق image-maker (مصور) ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ہمارے ہاں غالب ہے، اقبال ہیں، میر تقی میر ہیں۔ (کلامِ میر سے چند مثالیں پیش کرتے ہیں)

جائے حیرت ہے خاکدانِ جہاں
تو کہاں سر اٹھائے جاتا ہے
(میر تقی میر)

جائے عبرت ہے خاکدانِ جہاں
تو کہاں منھ اٹھائے جاتا ہے
(میر تقی میر)

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا
کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے
(میر تقی میر)

جب نسیمِ سحر ادھر جا ہے
ایک سناٹا گذر جا ہے
(میر تقی میر)

میر تقی میر کے امیج میں وہ کمال ہے جو غالب اور اقبال کو نصیب نہیں ہوا کہ میر کی امیج میں صورت پن کم سے کم ہوتا ہے۔ اور پھر امیج ہوتی ہے۔ تو خیر، امیج کے ابتدائی معیارات بھی جون ایلیا کی شاعری میں پورے نہیں ہوتے۔

تیسرا یہ کہ معنی، تو معنی میں یہ کہ ان کیہاں احساسات میں جو چیزیں پیدا کر کے ان سے معنی آفرینی کے خلا کو بھرا گیا ہے، وہ اتنا طاقت ور ہے کہ ان پر تنقید کی نظر سے یہ کہنے کو دل نہیں چاہتا کہ وہ معنی آفریں نہیں تھے۔

(سوال و جواب کے آغاز سے پہلے جناب احمد جاوید صاحب آخری تبصرہ یوں فرماتے ہیں کہ) جون ایلیا بہت قابلِ توجہ اور نا قابلِ تائید شاعر ہیں۔

سوال و جواب

سوال: شاعری کے اندر معنویت ہونی چاہیے، یہ ایک اصول ہے شاعری کے اندر یا رائے۔

جواب: principle (اصول)

سوال: اچھا، اور یہ across-the-board (ہر جا) ہوتا ہے کہ ہر شاعری کے اندر ایک معنویت ہونی چاہیے.

جواب: بڑی شاعری میں، اہم شاعری میں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم یہ جانیں کہ جمالیات کیا ہوتی ہے۔ جمالیاتی شعور کا کردار کیا ہوتا ہے۔ انسان کے مجموعی شعور کی تشکیل میں جمالیاتی شعور کی ذمہ داریاں کیا ہیں۔ جب ہم شاعری کو یہ کہیں گے کہ یہ جمالیاتی شعور کی سرگرمی ہے تو یہ کہتے ہی لازم ہو جاتا ہے کہ ہم شاعری میں معنی کی جمالیاتی تشکیلات پر اصرار کریں۔ تین meaning of generators (معانی کو پیدا کرنے والے) ہیں: حُسن، خیر اور حق۔ حُسن ماخذِ معنی ہے، یہ جمالیات کا دعویٰ ہے۔ جمالیات کے اس بنیادی ترین سببِ وجود کو نظر انداز کر کے شاعری کا وجود میں آنا، یہ ممکن نہیں ہے یا ممکن نہیں ہونا چاہیے۔

سوال: احساسات کی جو dimension (جہت) ہے جون ایلیا صاحب کی شاعری میں، اس پر ان کو بہت کمال حاصل ہے۔ کیا ہم اس کو Modern form of poetry (شاعری کی جدید صورت) کہہ سکتے ہیں؟ جو انہوں نے خود اپنی ایک نئی dimension (جہت) نکالی اور اب اس dimension (جہت) کو ایک بہت بڑا حلقہ follow (پیروی) کر رہا ہے۔ یا پھر نئے principles laid out کیے (اصولوں کی بنیاد رکھی)؟ اردو ادب میں ایک نیا اضافہ ہوا جو شاید پچھلی traditions (روایتوں) سے ہٹ کے تھا؟

جواب: آپ نے جن لفظوں میں سوال کیا ہے، یہی جواب ہے۔ جون ایلیا ایک طرح سے post modern (مابعد جدید) شاعر ہیں۔ Post modernism (مابعد جدیدیت) میں شعور کی ساخت بھی بدلی ہے اور وجود کے احوال بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ انھوں نے شعور کے بدلے ہوئے structures (سانچوں) اور وجود کے تبدیل شدہ احوال کو اپنی بنیاد بنایا، اپنا content (مادہ) بنایا۔

سوال: (انیق احمد دریافت کرتے ہیں) کیا یہ کام شعوری طور پر کیا؟

جواب: اب میں یہ تو نہیں کہہ سکتا۔

سوال: (انیق احمد) کیا محسوس ایسا ہوتا ہے کہ انھوں نے اسی بات کو deliberately (جانتے بوجھتے) عمل کیا اور انھی کے الفاظ میں اگر میں کہوں کہ ایک نیا طرزِ احساس ایجاد کر گیا، coin (وضع) کیا اور اس کے امام ٹھہرے۔

جواب: نہیں۔ یہ کسی منصوبے کا حصہ نہیں ہے۔ ان کی شخصیت اس میں زیادہ اہم ہے۔

سوال: چونکہ ان کی شخصیت ایسی تھی، زندگی انہوں نے ایسی گزاری چنانچہ شاعری بھی اس کے حساب سے ہوتی چلی گئی تو یہ شعوری تو، ظاہر ہے، نہیں تھا۔

جواب: ہاں۔ ان کا فطری تھا لیکن ایک بات میں عرض کر دوں۔ یہ ٹھیک ہے کہ کچھ نئی principlization (اصول بندی) ہر چیز کی ہو سکتی ہے۔ پرانے اصول رد ہوتے ہیں، نئے اصول پیدا ہوتے ہیں۔ پرانا context (پس منظر) ٹوٹتا ہے، نئے سیاق و سباق پیدا ہوتے ہیں۔ یہ سب ہے لیکن ایک قانون ہوتا ہے جس کو تبدیلی میں بھی محفوظ رکھا جاتا ہے یعنی ذہن بدلتا ہے، تصورِ معنی نہیں بدلتا۔ آنکھ بدلتی ہے، منظر نہیں بدلتا۔ میرے جو شعوری اور احساساتی structures (سانچے) ہیں اور ان کے provocateurs (محرکات) تو بدل سکتے ہیں لیکن محسوسات کا جو ایک پورا جہان، اس کے objects (عناصر) اور characters (کردار) نہیں بدلتے۔ تو کسی بھی modernity (جدیدیت) کو اپنے جواز کے لیے، اپنے وجود کے قیام کے لیے، بعض مسلمہ کلاسیکل اقدار کی لازمی ضرورت ہوتی ہے۔ modernity (جدیدیت) مکمل انحراف کا نام نہیں ہے۔ یہ ایک ترمیم شدہ تسلسل کا نام ہے۔ تو اس میں یہ ہوتا ہے کہ تسلسل کے وہ اجزاء جو زیادہ permanence (دوام) رکھتے ہوں، وہ زیادہ مضبوط معنویت اور احساساتی دروبست کے ساتھ جاری رکھے جاتے ہیں۔ تو اگر کلاسیکل human (انسانی) احساسات یا مسلّم تصورات، اگر مکمل طور پر negate (منہا) ہو جائیں تو پھر اس کے رد میں وجود پانے والی جدیدیت کے پیدا ہونے کا عمل شروع بھی نہ ہو سکے گا۔ ہم تکنیک کی بات نہیں کر رہے۔ ہم perspective (تناظر) کی بات نہیں کر رہے۔ تکنیک اور perspective (تناظر) بدل جاتا ہے لیکن یہ کہ شعور اور

معنی کی نسبت، طبیعت اور احساسات کے تعلق کی صورت میں، یہ اس طرح کی نہیں ہیں کہ جو میرے ارادوں اور میری پسند، ناپسند کے بدل جانے سے متاثر ہو جائیں۔ تو انسانی شعور کے مستقل اجزاء کے دباؤ سے پیدا ہونے والے معیارات کو پورا کرنا، یہ جدیدیت کے اپنے وجود کے لیے لازم ہے۔

دوسرے اینگل (زاویے) سے میں ایک بات اور عرض کروں کہ ایک اور مکتبہ فکر ہے جو کہتے ہیں کہ تبدیلی کے mechanics (میکانیات) کو نہ سمجھنے کے نتیجے میں ہم شاعری وغیرہ پر جامد معیارات اور اصول وضوابط apply (لاگو) کرتے ہیں۔ ہم یہ نہیں کر رہے کیونکہ جیسے ''درختِ زرد'' کی ہم تعریف کر رہے ہیں، وہ روایتی تکنیک کی حفاظت کرنے والے قوانینِ شعری سے پوری طرح منحرف ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہم یہ کہہ رہے ہیں کہ کلاسیکل معیار پہ بھی اگر اسے دیکھا جائے تو وہ بڑی نظم ہے۔ تاریخ محض تبدیلی کے جواز کو establish (قائم) کرنے والی قوت نہیں ہے۔ تاریخ ثبات کے قیام کی کسوٹی بھی ہے۔ جو ہمارے وجود اور شعور میں ثبات کے عناصر ہیں، ان کے تسلسل کو اگر ملحوظ اور محفوظ نہ رکھا جائے تو تبدیلی کے عناصر لغو ہو جاتے ہیں یا ان کی سطح گر جاتی ہے۔

سوال: شاعری کا جو سچ ہوتا ہے اور ایک فلسفے کا سچ ہے تو کیا ان دونوں کے اندر آپ کوئی difference (تفریق) مانتے ہیں یا کہتے ہیں کہ ان کو ایک ہی ہونا چاہیے۔ یا، آیا کہ poetic truth (شعری صداقت) کو ہم الگ طریقے سے define (تعریف) کر سکتے ہیں یا اس کے اوپر بھی فلسفیانہ سچ کی کسوٹی کو apply (لاگو) کرنا پڑے گا۔

جواب: سچ، شاعری کا موضوع نہیں ہے۔ شاعری سچ اور جھوٹ، حق و باطل کی آویزش میں نہیں ہوتی۔

سوال: میں اپنے سوال کو ذرا clear (واضح) کر دیتا ہوں۔ سچ سے مراد میری یہ ہے کہ اس نے اپنا جو system of thought (نظامِ فکر) جو کسی صنفِ شاعری کے اندر تخلیق کیا ہے۔ ایک فنکار ہے اس نے اپنا ایک جہان بنایا ہے، اپنی ایک دنیا تخلیق کی ہے۔ اور اس کے اندر اپنے سچ اور اپنے جھوٹ اس نے لازم کیے ہیں اس کے اوپر۔ تو آیا جب ہم اس کو تنقیدی نظر سے دیکھ رہے ہوتے ہیں تو totally logical sense (مکمل منطقی مفہوم) کے اندر objective world (معروضی دنیا) کے اصول اس کے اوپر لاگو کرنا ضروری ہوں گے یا جو ہم تخیلاتی سطح کے اوپر یا اس کا جو poetic sense (شعری فہم) کے حوالے سے دیکھیں گے۔

جواب: بالکل، اس پہ logic (منطق) apply (لاگو) نہیں کی جائے گی۔ logic (منطق) apply (لاگو) کرنا شاعرانہ فکر پر، بدذوقی ہے اور بے عقلی بھی۔ بار بار معنی کی جمالیاتی تشکیل

اسی وجہ سے کہہ رہے ہیں۔ فلسفیانہ فکر اور شاعرانہ فکر، یہ بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔ شاعرانہ فکر object (شے) کو internalize کرتی (یا داخلی بناتی) ہے اور فلسفیانہ فکر subject (فاعل) کو externalize کرتا (یا خارجی بناتا) ہے۔ شاعرانہ فکر، ماننے اور نہ ماننے کا تقاضا نہیں کرتی۔ فلسفیانہ فکر، ماننے اور نہ ماننے کا تقاضا کرتی ہے۔ تو اگر آپ شاعرانہ فکر کی اسی تعریف پہ رہیں کہ یہ میرے تخیل کے تجربات ہیں، یہ میرے تخلیقی experiences (تجربات) کے نتائج ہیں تو میں اس کو ماننے اور نہ ماننے کی category (نوع) میں نہیں رکھ رہا۔ تو اس پہ کوئی بھی لاجک apply (لاگو) کرنا بے ذوقی ہے۔ لیکن اگر شاعر خود یہ دعویٰ کرے کہ میں اسے ماننے اور نہ ماننے کے poles (قطبین) میں رکھے ہوئے ہوں تو پھر اس پر لاجک بھی apply (لاگو) ہوگی، اس پہ مذہب بھی apply (لاگو) ہوگا، اس پہ اخلاق بھی apply (لاگو) ہوں گے۔ اس پہ ہر وہ order (ضابطہ) apply (لاگو) ہوگا جو سچ اور جھوٹ کے امتیاز کے لیے ضروری ہے۔ یہ صرف شاعر کے دعویٰ پر ہے۔

سوال: عدالت میں بھی ہوتا ہے کہ جب تک اس کے شواہد نہ ملیں، تو ہم جون ایلیا کو بری کر دیتے ہیں یہ سوچ کر کے کہ انہوں نے ایک غلط جرم کا اقبال کر لیا۔

جواب: کٹہرے میں تو ہم ہیں، جون ایلیا صاحب تو نہیں ہیں۔

سوال: کسی بھی عہد میں شاعر کی قبولیت اور مقبولیت ہے، وہ اس زمانے کے بارے میں کیا بتاتی ہے۔ اور جون بھائی کے حوالے سے ذرا اس پر بات فرمائیے۔

جواب: بہت کچھ بتاتی ہے۔ اس پر بحث تو تفصیلی ہے مگر میں اس پر ٹکڑوں میں بات کر دیتا ہوں۔ ایمان بے رس ہو جائے تو کفر پر کشش ہو جاتا ہے۔ 'ہاں' کہنا ایک روبوٹک سرگرمی بن کے رہ جائے، تو 'نہیں' میں حرارت پیدا ہو جاتی ہے۔ ہم نے اپنا یہ ماحول پیدا کر لیا ہے۔ اس کی وجہ سے ایک پوشیدہ جرم بغاوت ہے۔ یہ جذبۂ انکار نہیں ہے۔ یہ ایک روحِ بغاوت ہے جو پیدا ہو گئی ہے اور اِس روحِ بغاوت کو اپنی تسکین کے جو بھی ذرائع میسر آتے ہیں، وہ مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں۔ کیونکہ ہماری 'ہاں' fulfilling (اطمینان بخش) نہیں ہے اور 'نہ' کہنے سے ہمارا قد بڑھ جاتا ہے۔ 'ہاں' کہنے سے ہم بے معنی ہو جاتے ہیں۔ تو ہم نے 'ہاں' کہنے کو بے معنی پن کا ذریعہ بنا لیا ہے، تو اس کے نتیجے میں آدمی کی تلاشِ معنی اور جذبۂ تلاشِ معنی، انکار سے گویا مشروط ہو کر رہ گیا ہے۔ یہ کسی تہذیب میں زوال کی یا کسی تہذیب کے اختتام کی سب سے بڑی نشانیوں میں سے ایک نشانی ہے۔ فرض کیا، ہم بہت ٹھوس اصطلاح میں کہتے ہیں۔ حق میں کشش اگر نہ ہو تو حق کو ماننا ایک ناگوار بوجھ بن جاتا ہے۔ باطل کو باطل سمجھتے ہوئے بھی کشش پیدا ہو جائے تو اس کی طرف لپکنا طبیعت کا تقاضا بن جاتا ہے۔ طبیعت میں اور ذہن میں جب اس طرح کے

تضاد اور تصادم کا ماحول پیدا ہو جائے تو سارے channels of fulfillment (ذرائع تسکین) طبیعت میں کھلے ہوں، ذہن بنجر صحرا سے زیادہ کچھ نہ رہ گیا ہو، تو صحرا میں گڑے ہوئے جھنڈے کو دیکھنے کی ورزش کرنا بے معنی ہو جاتا ہے۔ جنگل میں گناہ کی رنگینیاں دیکھنے کا تجربہ بھی محبوب ہو جاتا ہے۔

سوال: کیا انھوں نے بڑے شعر کہے ہیں؟

جواب: نہیں۔ بڑے شعر کہنے والے آخری آدمی عزیز حامد مدنی تھے۔ بڑی نظم لکھنے والے آخری آدمی ن م راشد تھے۔

سوال: لیکن دونوں کے ہاں ابلاغ مشکل ہے۔ چند شعر ہی ہوں گے عزیز حامد مدنی کے ہاں جو شاید کسی کو یاد ہوں یا کوئی دلچسپی لیتا ہو۔ کوئی ایک آدھ غزل ان کی ہوگی۔ کوئی شوق سے ڈھونڈ کے ان کی غزل پڑھے، ایسے لوگ تو کم ہوں گے۔

جواب: اُس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ہم کہاں کھڑے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ بلندیاں مقبول نہیں ہوتیں، گہرائیاں مقبول نہیں ہوتیں۔ مقبولیت کا سارا کھیل جو ہے، وہ پردے پر ہے، سطح پر ہے۔ ن م راشد کی نظمیں ایسی ہیں بعض کہ مجھے لگتا ہے، میرے ذہن اور میرے passion (جذبہ) میں جو لازمی فاصلہ ہے وہ بھی ختم ہو گیا ہے۔ ن م راشد کوئی ادبی موضوع نہیں رہے حتیٰ کہ ادیبوں، شاعروں اور نقادوں میں بھی۔

(جاری ہے)

سیاست، سینما، سماج

__عامر رضا__

اپنے آغاز کے ساتھ ہی سینما معاشرے میں اہمیت حاصل کر گیا اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اسے معاشرے میں ایک ادارے کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ فلم دیکھنا ہفتہ وار تفریح کا حصہ بن گیا۔ کوئی ایک ملک یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ سینما کی ایجاد کا سہرا اس کے سر ہے یا اس نے سب سے پہلے باقاعدہ ایک فلم پروڈیوس کی (Nowell:1996)۔ برطانیہ، فرانس، جرمنی، روس، اٹلی، اور امریکہ میں سینما کا آغاز ایک ساتھ ہی ہوا۔ لیکن فلم سازی میں زیادہ کمال فرانس اور امریکہ میں حاصل کیا گیا۔ جنگ عظیم اول کے بعد جب یورپ جنگ کی لپیٹ میں آیا تو امریکہ دنیا بھر میں فلم سازی کا بڑا مرکز بن کر ابھرا اور اسی وجہ سے امریکی فلموں میں موضوعات اور ان کی پیش کش میں نمایاں تبدیلیاں اور بہتری دیکھنے میں آئی (ایضاً)۔ ہالی وڈ کی فلمز صرف امریکہ تک ہی محدود نہیں تھیں بلکہ پوری دنیا میں برآمد بھی کی جاتی تھیں۔ یوں ہالی ووڈ ایک اہم ادارے کی شکل اختیار کر گیا جو کہ تفریح کا سب سے بڑا قومی ذریعہ بن گیا۔ سینما کے جادو نے بچوں، بوڑھوں، عورتوں اور مردوں سب پر اپنا سحر طاری کر دیا۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ نیویارک میں اتوار کے روز پانچ لاکھ افراد سینما دیکھتے تھے جن میں اکثریت بچوں کی ہوتی تھی۔ اس دور میں سکولوں کے استاد بچوں سے کہا کرتے تھے کہ وہ ٹافیوں پر پیسے ضائع کرنے کے بجائے سینما کے ٹکٹ کے لیے پیسے بچائیں (Denzin,1995)۔

دنیا میں جہاں جہاں سینما وجود میں آتا گیا لوگ اس کے مداح ہوتے گئے۔ سینما فیشن سے لیکر خیالات کو کنٹرول کرنے کا اہم ذریعہ بن گیا۔ سینما لوگوں کے لیے ایک نئی درس گاہ کے طور بھی کام کرنے لگا جس نے انہیں زندگی کو دیکھنے کے لیے ایک نئی طرز کی کھڑکی فراہم کی۔ تفریح کی جو کہانیاں انسان اپنی نانی، دادی سے، منظوم قصوں کی شکل عوامی مقامات میں سنتا رہا تھا یا پھر ڈرامے کی شکل میں سٹیج پر دیکھتا رہا تھا۔ سینما نے اس کی پیش کش کے انداز کو بدل دیا۔ اس نے لوگوں کو ایک ایسی حقیقت سے روشناس کروایا جو یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ حقیقت نہیں ہے، اس پر نہ صرف یقین کرتے بلکہ اس حقیقت کے سحر میں بھی ہوتے۔

سینما کا بڑا مقصد تفریح مہیا کرنا ہے۔ انسان کو ہنسانے اور رلانے کا کمال صرف سینما کو ہی حاصل ہے۔ فلم میکر فلسفی، سیاستدان یا پھر مصلح نہیں ہوتا ہے۔ وہ اولین درجے پر ایک کہانی گو ہوتا ہے۔ جس کی

کہانیوں کے ذرائع زندگی کا مطالعہ ، ذاتی تجربات ومشاہدات اور تخیلات ہوتے ہیں۔کہانی جب فلم کے سانچے میں ڈھلتی ہے تو وہ ایک کلچرل صنف میں تبدیل ہو جاتی ہے جس کا مقصد تفریح فراہم کرنا ہوتا ہے۔ یہ صنف زندگی اور معاشرے کی جھلک دکھاتی ہے (Shyam Bengal,2011)۔

فلم بنانے کے دوران فلم میکر کو بہت سے تخلیقی فیصلے کرنے پڑتے ہیں جن میں جبلت، وجدان اور نظریات کے عناصر کارفرما رہتے ہیں۔فلم خیالات کے سانچے میں ڈھل کر اور نظریات کی چھلنی سے چھن کے عوام تک پہنچتی ہے۔ جو پیغام فلم کے ذریعے لوگوں تک پہنچتا ہے وہ لاشعور میں منتقل ہو جاتا ہے جو انسان کے نظریات اور خیالات کو کنٹرول کرنے اور اس کی رائے بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ جب فلم میکر فلم بنا رہا ہوتا ہے تو اس کی نظر میں یہ تمام عناصر کارفرما نہ ہوں۔ وہ تو صرف کہانی سنانا چاہتا ہے اور اس کو پیش کرنے میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ اپنے فن سے حقیقت کو ایک ایسے سانچے میں ڈھال رہا ہوتا ہے جو سماج میں اس سے پہلے موجود نہیں ہوتی۔ یا پھر وہ ایک ایسی حقیقت کو تخلیق کرنے کی کوشش میں ہوتا ہے جو اس کے نظریے کے مطابق موجود ہونی چاہیے۔

میڈیا کی ایجنڈا سیٹنگ تھیوری جسے مکومب اور شا نے پیش کیا تھا اس بات پر بحث کرتی ہے کہ میڈیا ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ کیا سوچنا ہے اور کس مسلے کے بارے میں سوچنا بلکہ میڈیا یہ بتاتا ہے کہ کیسے سوچنا ہے۔اسی طرح فلم بنانے والا ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ناظر نے اس مسلے یا نکتے کے بارے میں جو فلم میں پیش کیا جا رہا ہے کیسے سوچنا ہے۔اس کی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ایک عمدہ مثال 2014 میں ریلز ہونے والی راج کمار حیرانی کی فلم ''پی کے'' ہے۔جس میں ڈائریکٹر قہقہوں، شرارتوں اور ہنسی کے درمیان میں اپنے پیغام کو بُنتا ہے اور اس کوشش میں ہے کہ وہ لوگوں کو بتا سکے کہ انہوں نے مذہب کے بارے میں کیسے سوچنا ہے۔ چونکہ ہندوستانی معاشرے میں مذہب ایک غالب بیانیہ ہے اس لیے وہ اس کی نفی نہیں کرتا بلکہ اس میں یہ گنجائش پیدا کر لیتا ہے کہ ''کس خدا کو مانا جائے اس کو جس نے ہمیں بنایا یا پھر اس کو جسے ہم نے بنایا''۔

اسی طرح شعیب منصور کی فلم ''بول'' خواتین کے حقوق، فیملی پلاننگ، ٹرانس جینڈرز کی معاشرے میں قبولیت، اور دو فرقوں کے مابین شادی کے مسائل کو اجاگر کرتی ہے ۔فلم کا ڈائیلاگ جو کہ اس کی ہیروئن تختہ دار پر کھڑے ہو کر بولتی ہے ''جب کھلا نہیں سکتے تو پیدا کیوں کرتے ہو''۔فیملی پلاننگ کے بارے میں ایجنڈے کو واضع کرتا ہے۔ یہ فلم سنٹر فار کمیونکیشن پروگرام کی مالی معاونت سے بنائی گئی تھی جو دنیا بھر میں ان موضوعات پر کام کرتے ہوئے انسانی رویوں میں تبدیلی لانے کی کوشش کرتا ہے۔اس سے پہلے یہ ادارہ پاکستان میں دو ڈرامہ سیریل ''نجات''، ''دستک'' اور ''سمّی'' بھی پیش کر چکا ہے۔

فلم کسی بھی طرح کے نظریات کا پرچار بڑی آسانی سے کر سکتی ہے۔کہانی اور کرداروں کی مدد سے نظریات کی پیشکش سہل اور سادہ انداز میں عوام کے ذہنوں میں بٹھائی جا سکتی ہے۔اپنے اسی انداز کی وجہ

سے فلم یہ صلاحیت رکھتی ہے کہ وہ دنیا کو سمجھنے اور دیکھنے کے بارے میں لوگ کا زاویہ نظر تبدیل کر دے (E.Thomas and H.Malte,2006)۔ کیونکہ تھیٹر کے تماشائی کی نسبت، ایک سینما بین اپنے اردگرد سے کٹا ہوتا ہے، سینما کی تنہائی اور تاریکی اسے جلوت میں خلوت فراہم کرتی ہے۔ وہ سکرین پر دکھانے جانے والی خواب نما حقیقت میں کھو جانے کے زیادہ رجحانات رکھتا ہے۔سکرین پر پیش کئے جانے والے اظہاریے (Expressions) ایک منظم عمل کے تحت اس کے تاثرات کو کب کنٹرول کر لیتے ہیں اس کا ادارک خود سینما دیکھنے والے کو نہیں ہوتا۔ سینما کے یہ اثرات مختلف سطح پر مختلف ہوتے ہیں ۔یعنی ان اثرات کو جانچتے ہوئے عمر، سماجی بیک گراونڈ سمیت اور بہت سے عوامل کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

فلم اور سینما کے اثرات کی ہلکی سی جھلک ''گینگز آف واسع پور'' (2012) میں بھی نظر آتی ہے جس کا ہر کردار کسی نہ کسی فلم کے ہیرو سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور اس کو اپنی زندگی میں نقل کرنا چاہتا ہے جس کی وجہ سے وہ کوئی نہ کوئی جان لیوا غلطی کر بیٹھتا ہے۔فلم کا ولن رمادھیر سنگھ سب سے زیادہ لمبی زندگی گزراتا ہے اور آخر تک اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔اس کی وجہ وہ خود یہ بیان کرتا ہے کہ ''ہم ابھی تک زندہ ہیں کیونکہ ہم سینما نہیں دیکھتے ۔سب سالے سب کے دماغ میں اپنی اپنی پکچر چل رہی ہے سب سالے ہیرو بننا چاہ رہے ہیں اپنی فلم میں۔اس لیے جب تک ہندوستان میں سینما ہے لوگ چوتیا بنتے رہیں گے''۔فلم کا یہ ڈائیلاگ سینما کے ساتھ لپٹی ہوئی سیاست کا بہت بڑا بیانیہ ہے۔ جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ سینما کس طرح انسان کے تاثرات کو تشکیل دیتا ہے۔سکرین پر تشکیل دی گئی حقیقت ہی انسان کو اصل حقیقت لگنے لگتی ہے اور وہ بعض حالات میں اسی تشکیل دی گئی حقیقت کا اسیر ہو جاتا ہے۔

فلم ہوا میں تشکیل نہیں پاتی یا خلاوں میں نہیں بنائی جاتی بلکہ کسی نہ کسی مخصوص سیاسی، سماجی اور معاشرتی نظام کے اندر بنائی جاتی ہے۔فلم ساز اور اس کی سوچ اسی نظام میں پروان چڑھے ہوتے ہیں۔ فلم کی کہانی لکھتے وقت اور اس کو فلماتے ہوئے یہ نظریات خود بخود اس فلم کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جیسے شعیب منصور کی فلم ''خدا کے لیے'' میں عدالت کے کٹہرے میں نصیر الدین شاہ مولانا مودودی کا فقرہ ادا کرتا ہے کہ'' اسلام میں داڑھی ہے داڑھی میں اسلام نہیں''۔ پاکستان میں اسلامائزیشن کے لیے جو بڑے بیانیے تشکیل دیئے گئے وہ روزمرہ زندگی کا حصہ بن گئے ہیں جن سے شعیب منصور بھی اپنا دامن نہیں بچا سکے۔ یہ بیانیہ کب اور کیسے ان کی فلم میں سرایت کر جاتا ہے اس کا تجزیہ بی بی سی اردو کے سابق ایڈیٹر اور ناول نگار محمد حنیف 2010ء میں بی بی سی اردو کے لیے لکھے گئے اپنے بلاگ میں کرتے ہیں'' یہ ڈائیلاگ جماعت اسلامی کے بانی مولانا مودودی کا لکھا ہوا ہے۔اور جب نصیر الدین شاہ اپنی پیٹ تک لمبی داڑھی کو سہلا کر یہ ڈائیلاگ بولتے ہیں تو سینما ہال میں تالیاں بجتی ہیں۔راقم کو کبھی یہ سمجھ نہیں آئی کہ تالیاں اسلام کے لیے بج رہی ہیں، داڑھی کے لیے، ان کے آسان باہمی تعلق کے لیے یا پھر نصیر الدین شاہ کے لیے کیونکہ راقم یہ سوچنے لگا کہ ہماری زندگی میں یہ کیسے ہوا کہ ناصر ادیب کی بجائے ہمارے پاپولر

ڈائیلاگ رائٹر حضرت مودودی قرار پائے۔ مودوی صاحب کے ڈائیلاگ صرف ہماری فلموں اور ڈراموں میں ہی نہیں بلکہ ہمارے آئین کا بھی حصہ ہیں۔ ہمارے عدالتی فیصلوں کی بنیاد ہیں اور ہمارے میڈیا میں بولی جانے والی مستند مباحث کا لازمی حصہ ہیں''

فلم سیاسی بیانیے کو پیش کرتے ہوئے معاشرے میں بحث کے لیے نئے موضوعات کو متعارف کرواتی ہوئے۔ پاکستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں اسلام ایک غالب بیانیہ رہا ہے۔ مولانا مودودی کی جماعت اسلامی نے پاکستان میں اس بیانیے کو بنانے اور اسے سرکاری حلقوں میں استوار کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ پاکستان بننے کے بعد آئین سازی کا عمل کئی سالوں تک تعطل کا شکار رہا۔ حکومت میں شامل علما جیسے کہ مولانا شبیر احمد عثمانی، پیر صاحب آف مانکی شریف، اور مسلم لیگ بنگال کی صوبائی صدر مولانا اکرام خان کا مطالبہ تھا کہ پاکستان کو ایک اسلامی مملکت قرار دیا جائے ایسے حالات میں جماعت اسلامی کے امیر مولانا مودودی ملک میں اسلامی طرز کا آئین بنانے کے لیے چار نکات پیش کئے جس سے دیگر علما نے بھی اتفاق کیا(Parveen:2010) ۔ 1956 کے آئین میں بھی مولانا مودودی نے اسلامی دفعات کا شامل کو کروانے میں اپنا کردار ادا کیا تھا (Nasr:1996)۔ ایوب دور جب حکومت کو لیفٹ کی طرف سے مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا تو جماعت اسلامی کے ساتھ حکومت کو گٹھ جوڑ کرنا پڑا۔ اسی طرح بھٹو کو بھی تحریک نظام مصطفی سے نپٹنے کے لیے ایسے اقدامات کرنے پڑے جنہوں ضیا الحق کے لیے اسلامائزیشن نافذ کرنے میں آسانی پیدا کردی (Toor:2011)۔ ولی نصر اس بات کا مزید جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ جماعت اسلامی نے سرکاری اداروں میں کیڈر سازی کی اور خاص طور پر تعلیمی اداروں میں اس نے اپنے کیڈر کو مضبوط کیا۔ حکومت اور اس کی مشینری کی طرف سے مودودی کے افکار کو اس قدر پذیرائی دی گئی کہ نہ صرف یہ افکار بلکہ مودودی صاحب کے جملے بھی ہمارے روز سیاسی، سماجی اور ذاتی زندگی کا حصہ بن گئے ۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا کے جملے سینما کی سکرین پر اپنی جھلک دکھا جاتے ہیں جیسا کہ ''خدا کے لیے'' میں شعیب منصور کے ہاں دیکھنے میں آیا۔ یوں سینما اکثر ملک میں موجود غالب سیاسی بیانیے کا پرچار کرنے لگتا ہے۔ اور باکس آفس پر غالب بیانیے کے پرچار سے بہتر بزنس بھی کیا جا سکتا ہے کیونکہ لوگ جو کچھ سننا چاہتے ہیں اگر انھیں وہی سنایا جائے گا تو وہ زیادہ خوشی سے اسے قبول کریں گے۔ فلم نظریات کا ابلاغ جس موثر طریقے سے کرتی ہے کوئی اور میڈیم ایسا نہیں کرسکتا۔

فلم کی اسی افادیت کی بنا پر عظیم سوشلسٹ مفکر اور رہنما ولادی میر لینن فلم کو آرٹ کی سب قسموں سے زیادہ اہم سمجھتا تھا (Cowie, 1971) ۔ فلم کی اہمیت کا یہ ادارک صرف لینن تک ہی محدود نہیں تھا۔ لیون ٹراٹسکی اپنے مضمون ''وڈکا، چرچ اور سینما'' میں سینما کو تعلیم پھیلانے کا ایک اہم ذریعہ تصور کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ سرمایہ دار دنیا میں سینما روزمرہ زندگی کا ایک اہم حصہ بن چکا ہے۔ ''ناظرین سینما سے والہانہ محبت کرتے ہیں۔ یہ خیالات اور جذبات کا سدا بہار سرچشمہ ہے۔ یہ ہماری سوشلٹ تعلیمی

توانائی کے اطلاق کے لیے ایک نکتہ بلکہ ایک وسیع میدان ہے''(Trotsky:2002)۔ ٹراٹسکی کے نزدیک سوویت یونین میں مزدوروں کو شراب کی لت سے چھٹکارا سینما کے ذریعے ہی دلوایا جا سکتا ہے ۔ وہ سینما کو چرچ کے مدمقابل بھی دیکھتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ انسانی شعور سے مذہبی رسومات کا مردہ بوجھ اتارنے کے محض تنقید کافی نہیں ہے بلکہ اس کے ساتھ انسانی شعور کو اس کے متبادل کے طور پر کچھ دینا ہوگا۔ ''سینما تفریح اور تعلیم کے ساتھ ساتھ تصویر کے ذریعے تخیل کو جلا بخشتا ہے اور آپ کو چرچ میں داخل ہونے کی ضرورت سے آزاد کر دیتا ہے۔ سینما نہ صرف شراب خانے بلکہ چرچ کا بھی بہت بڑا مد مقابل ہے۔ یہ ایک ایسا اوزار ہے جسے ہمیں ہر صورت میں بروکار لانا ہوگا'' (ایضاً) ٹراٹسکی کے بعد آنے والے سوویت لیڈر فلم کی اہمیت سے واقف تھے۔ خروشچیف کے نزدیک ''سینما انسانی دل و دماغ کو متاثر کرتا ہے۔ یہ بیک وقت عوام کی جتنی بڑی تعداد سے رابطہ کرتا ہے اس کا موازنہ کسی اور فن سے نہیں کیا جا سکتا۔'' ان کے نزدیک سینما عوام کی تربیت کا اہم ذریعہ تھا۔ لہذا سینما کو ایک اہم کلچرل ادارے کے طور پر پروموٹ کیا گیا۔

اگست 1919 میں لینن نے ایک حکم نامے کے تحت سوویت سینما کی ذمہ داری Commissariat of Enlightenment کو سونپ دی جس کا سربراہ انتولی لینچرسکی کو بنایا گیا جو کہ سوویت حکومت میں تعلیم کے وزیر بھی تھے۔ بالشویک انقلاب کے وقت سینما انڈسٹری کی حالت کافی مخدوش تھی فلموں کی تعداد نہ ہونے کی برابر تھی۔ فلم سازی کا تجربہ رکھنے والے کچھ افراد ملک سے بھاگ گئے تھے جبکہ باقی بچ جانے والوں میں سے کچھ نے انقلابی حکومت کے ساتھ کام کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ ایسے وقت میں چند ایک فلمیں ہی پروڈیوس کی جا سکیں جن کی نمائش خود ایک بڑا مسئلہ تھی کیونکہ سینما ہال یا تو تباہ ہو چکے تھے یا پھر بند پڑے تھے۔ تاہم 1925 میں حالات بہتری کی طرف مائل ہوئے اور سینما ایک اہم ادارے کے طور پر ابھرا۔(Rifkin:1992)

کمیونسٹ نکتہ نظر سے سینما بہت سے اہم مقاصد حاصل کرنے میں مددگار ہو سکتا تھا۔ سینما کے اولین مقصد کا تعین یہ کیا گیا کہ اس کے ذریعے معاشرے سے ان مسائل کا خاتمہ کیا جائے گا جو جہالت کی وجہ سے پیدا ہوتے تھے یہاں جہالت سے مراد کمیونسٹ نظریات سے ناواقفیت تھا ۔ لہذا سینما کا مقصد لوگوں کو انقلاب کی آگاہی فراہم کرنا تھا تا کہ وہ اسے سمجھ سکیں اور اس انقلاب کے بعد تشکیل پانے والی نئی سوشلسٹ حقیقت میں اپنے معاشرتی کردار کا تعین کر سکیں۔ اس کا مقصد سماجی انجینئرنگ کر کے ایک ''نئے سوویت انسان'' کی تخلیق تھا جس کا نصب العین کمیونزم تھا۔(Miller:2010)

فلم کے جس مقصد کا تعین سوشلسٹ رہنماوں نے کیا تھا سویت سینما نے اسے بڑی خوبی کے ساتھ نبھایا۔ فلم نے تفریح کو سوشلسٹ نظریات کی آمیزش کے ساتھ سینما بینوں کے سامنے پیش کیا۔

سویت یونین کے سب سے بڑے فلم ڈائریکٹر سگری آئزن سٹائن نے فلم میں جہاں نئے نئے

تجربات کئے اور فلم تھیوری میں نئے سنگ میل کی بنیاد بھی رکھی۔ انہوں نے فلم کو سوشلسٹ نظریات کے پرچار کے لیے استعمال کیا۔ ان کی فلم Battleship of Potemkin(1925) روس میں 1905ء میں زار کے خلاف بغاوت کے حقیقی واقعات پر مبنی ہے جو کہ پوٹیمکن نامی جہاز پر ہوئی تھی یہ جہاز امپیریل روسی بحریہ کے بحیرہ اسود کے جنگی بیڑے کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ جب جہاز پر بغاوت ہوئی تو اس وقت سینئر افسران جہاز پر تعینات نہیں تھے بلکہ تب وہ روس جاپان جنگ میں حصہ لے رہے تھے۔ اس وقت روس میں سماجی بے چینی پائی جاتی جس کے نتیجے میں انقلاب برپا ہوا جیسے 1905ء کا انقلاب کہا جاتا ہے۔ اس انقلاب کی وجہ سے روس میں سیاسی اور معاشرتی اصلاحات کا نفاذ کیا گیا اور ڈوما (پارلیمنٹ) قائم کی گئی۔

بیٹل شپ پوٹیمکن کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر حصے کے کا آغاز میں ایک پلے کارڈ دیا جاتا ہے۔ فلم کا آغاز سمندر کے بیکراں موجوں سے ہوتا ہے جس پر لینن کا ایک قول سپرامپوز ہوتا ہے جو کہ لینن کے ایک آرٹیکل The Plan of the St. Petersburg Battle سے لیا گیا جو کہ انھوں نے جنوری 1905 میں تحریر کیا تھا۔ ''انقلاب ایک جنگ ہے۔ جو کہ تاریخ کے تمام جنگوں سے زیادہ قانونی، برحق اور عظیم ہے۔ روس میں اس جنگ کا اعلان کر دیا گیا ہے اور یہ جنگ شروع ہوگئی ہے۔''

فلم کا پلاٹ ان جہازیوں کے گرد گھومتا ہے جو ناقص خوراک پر احتجاج کرتے ہیں اور اپنی آزادی حاصل کرنے کے لیے وہ جہاز پر موجود افسروں کا قتل کر دیتے ہیں۔ اس جدوجہد میں جہازیوں کا لیڈر بھی مارا جاتا ہے جو کہ عوام کے انقلاب کی علامت بن جاتا ہے۔ اور اوڈیسا میں راز روس کے خلاف بغاوت پھوٹ پڑتی ہے جس کو کچلنے کے سپاہی روانہ کیے جاتے ہیں۔ جہازوں کا ایک دستہ پوٹیمکن کو تباہ کرنے کے لیے روانہ کیا جاتا ہے لیکن وہ جہاز کو تباہ کرنے کی بجائے اس کے ساتھی بن جاتے ہیں۔

دنیا بھر میں اس فلم کو پذیرائی ملی۔ یہ فلم سینما کی تاریخ کی سب سے بڑی فلموں میں شمار کی جاتی ہے۔ برٹینکا کے جرمن مارکسٹ کمپوزر ایڈ منڈ میزل کا فلم کے بارے میں تبصرہ لکھا ہے وہ کہتے ہیں کہ ''فلم کی ایجی ٹیشن اپیل کو مسترد کرنا اور اس کی مزاحمت کرنا تقریباً ناممکن ہے۔'' یہی وجہ ہے سٹالن نے اپنے دور حکومت میں ایجی ٹیشن کے خطرے کو محسوس کرتے ہوئے فلم پر پابندی عائد کر دی تھی (Sklar & Cook:2012)

اسی طرح فلم سٹرائیک کی کہانی بھی فیکٹری مزدوروں کے گرد گھومتی ہے جو فیکٹری مالکان کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں۔ آئزن سٹائن کی ایک اور فلم October بالشویک انقلاب کے محرکات اور جدوجہد کو پیش کرتی ہے۔ 1930s ء میں سوویت فلمز میں سیاست کا عنصر حاوی رہا۔ اس دوران بہت کم ایسی فلمز ملتی ہیں جو سیاست اور تفریح کا اچھا امتزاج ہوں۔

آئزن سٹائن کی ان تینوں فلموں میں کوئی ایک مرکزی کردار یا ہیرو نہیں ہے۔ اس میں واقعات کو فرد کے بجائے زندگی کی قوتیں شروع کرتی ہیں اور ایک منطقی انجام تک لے جاتی ہیں۔ ان فلموں کے پلاٹ میں واقعات اہمیت رکھتے ہیں کردار انہی واقعات کے دھارے کے مطابق تبدیل ہوتے ہیں۔ پلاٹ کی بنیادی قوت محرکہ تاریخ اور اس کی سیاسی و سماجی قوتین ہیں۔ ان کے بعد آنے والے ڈائریکٹرز نے اس تیکنیک پر عمل کم ہی کیا۔ لہٰذا تیس کے عشرے میں جو فلمز ملتی ہیں ان کی نوعیت اور طرح کی ہے جس میں ایسی فلمز بھی شامل ہیں جن میں سیاسی بیانیہ تفریح کے عنصر پر غالب آجاتا ہے۔

آئیون پریو کی The Rich Bride جو کہ 1939 میں ریلز ہوئی اسی طرح The Tractor Drivers اور The Swineherdess and the Shepherd اچھی میوزیکل فلمیں سمجھی جاتی ہیں۔ دیہاتی اور مشترکہ فارمنگ کے بیک گراونڈ میں بننے والی یہ فلمیں سادہ پلاٹ کی حامل ہیں جو کہ ہیپی اینڈنگ کے ساتھ ساتھ سیاست نظریے اور تفریح کا امتزاج پیش کرتی ہیں۔ پاپولر فلم کی ایک بہترین مثال وسیلیف براداز کی فلم چپائف (Chapaev) ہے جو کہ سویت روس میں خانہ جنگی کے گرد گھومتی ہے۔ فلم ایک کمسار چپائف کی کہانی بیان کرتی ہے جو کہ ریڈ آرمی کا ہیرو بن جاتا ہے۔ اسی عشرے میں سیاسی عنصر سے لبریز فلمز بھی بنائی گئیں جنہیں طبقاتی دشمن ڈرامہ یعنی The Class Enemy Drama بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی مثال دی پارٹی کارڈ ہے۔ فلم ایک لوٹرائی اینگل ہے جو کہ یشا، اینا اور پاول کے گرد گھومتی ہے۔ یشا اینا سے محبت کرتا ہے۔ وہ سائبیریا سے آنے والے پاول کو اپنے پاس رہنے کی جگہ دیتا ہے اور ایک فیکٹری میں کام حاصل کرنے میں اس کی مدد کرتا ہے۔ اس دوران یشا اینا کو شادی کی پروپوزل دیتا ہے جو وہ قبول نہیں کرتی دل برداشتہ ہو کر یشا سائبریا چلا جاتا ہے۔ اس دوران پاول فیکٹری میں لگنے والی آگ کے دوران ہیرو کے طور پر ابھرتا ہے جبکہ اس آگ کے لگانے میں اس کی اپنی ہی سازش کارفرما ہوتی ہے۔ اینا اور پاول میں محبت ہو جاتی ہے اور وہ پاول سے شادی کر لیتی۔ پاول اینا کا پارٹی کارڈ چوری کر کے کمیونسٹ دشمن عناصر کو دے دیتا ہے۔ بعد میں یہ راز کھلتا ہے کہ پاول کمیونسٹ دشمن عناصر کا جاسوس ہے۔ یشا واپس آتا ہے تو اینا کی حالت زار کو دیکھتا ہے۔ اور پاول کا پردہ فاش کرتا ہے۔ ایسی فلمیں سوویت سماج میں کمیونسٹ دشمن عناصر کی نگرانی کا پیغام دیتی ہیں اور انقلاب کی پاسبانی کا جذبہ عوام میں بیدار کرتی ہیں (Miller:2010)۔ ملر اپنی کتاب Soviet cinema: Politics and persuasion under Stalin. میں ان فلموں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ایسی فلموں کا مقصد زندگی کی حقیقتوں کا ایسی حقیقت سے تبدیل کرنا تھا جس کا کوئی وجود نہیں تھا یا پھر زندگی کی اصل مشکلات کو چھپانا تھا۔ ان فلموں کے بارے میں ایک رائے یہ بھی دی جاتی ہے کہ ان کا مقصد سیاسی تشدد اور مشکلات کا جواز پیش کرنا بھی تھا۔ اور یہ جواز تلخ حقیقت کے انکار سے کہیں بہتر تھا۔ ان فلموں میں سوشلسٹ زندگی کے مقاصد اور ثمرات حاصل نہ کرنے

ذمہ داری حکومت پر ڈالنے کی بجائے ان عناصر پر ڈال دی گئی ہے جو کہ اس نظام کو سبوتاژ کرنا چاہتے ہیں۔ یہ فلمیں عوام کو یہ سمجھانے کی کوشش کرتی ہیں کہ "سوویت ڈریم" کے حصول میں سب سے بڑی رکاوٹ انقلاب دشمن لوگ ہیں۔ یوں ایسی حقیقت کو تشکیل دینے کی کوشش کی جاتی ہے جو لوگوں کو اس حقیقی خلا کی طرف دیکھنے سے روک سکیں جو سٹالن دور میں سوشلسٹ امنگوں اور روسی حقیقت میں ہم آہنگی نہ ہونے سے پیدا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ سوویت یونین میں سینما کو نظریات کے تابع رکھنے کے لیے سخت سنسر شپ نافذ کیا گیا۔ اگر کسی فلم یا فلم میکر پہ سوشلسٹ نظریات سے روگردانی کا شک بھی گزرتا تو اسے فلم سازی سے روک دیا جاتا تھا۔ سٹالن کی موت کے بعد سنسر شپ میں کچھ نرمی کی گئی۔ فلم میکرز کو یہ آزادی ملی کہ وہ اس زندگی کو پیش کریں جو ان کے اردگرد موجود ہے لیکن کمیونزم پر کوئی تنقید کئے بنا۔ آئزن سٹائن کی فلم آئیون دی ٹریبل کا دوسرا حصہ سٹالن دور میں پابندی کا شکار رہا۔ یہ فلم سٹالنن نے آئزن سٹائن کو خود بنانے کے لیے کہا تھا۔ پہلے حصے کی ریلز کے بعد فلم سٹالنزم اور سوشلسٹ حقیقت کے لیے ایک دھچکے کے طور پر دیکھی گئی۔ فلم آئیون کو ایک مدبر حکمران علاوہ ظلم اور تنہائی کے شکار انسان کے طور پر بھی پیش کرتی ہے (Neuberger:2003)۔ اس فلم کو سٹالن دور کی تمثیل کے طور پر دیکھا گیا۔ آئیون کے کردار کے ظالم ہونے کی خصوصیات کو سٹالن سے تشبیہ دی گئی اس کے بعد فلم کے دوسرے حصے پر کام تو شروع کیا گیا جب فلم مکمل ہوئی تو اسے ریلز کی اجازت نہ ملی۔ یہ فلم سٹالن اور آئزن سٹائن کی موت کے بعد اس وقت ریلز ہوئی جب سنسر شپ پر پابندیاں نرم ہوئیں۔

گورباچوف کے برسراقتدار آنے تک بہت سی فلموں اور ڈائریکٹرز پر جو پابندیاں عائد کی گئیں تھیں وہ گلیسناٹ کے بعد ختم کی گئیں۔ جب سنسر شپ نرم ہوا تو سوویت سینما میں نظریاتی پہلو میں کمی کا عنصر دیکھنے میں آیا۔ اور بہت سی فلمیں جو کہ بین کی گئی تھیں ریلز کر دی گئیں۔

ہالی ووڈ اور انجام باخیر

اگر سوشلسٹ نظریات میں سینما ایک طرف انقلاب لانے یا اس کے لیے راہ ہموار کرنے کا ذریعہ ہے تو دوسری طرف سرمایہ درانہ نظام میں یہ انقلابات کو روکنے کا ذریعہ بھی ہے۔ امریکہ میں 1929-39 میں وال سٹریٹ کی سٹاک مارکیٹ کے کریش ہونے کی وجہ سے جو عظیم کساد بازاری کا دور آیا اس نے پورے امریکہ کو ہلا کر رکھ دیا یہ قیاس آرائیاں ہونے لگیں کہ اب جلد ہی امریکن ڈریم کا خاتمہ ہو جائے گا۔ اس دوران بے روزگاری، بھوک اور غربت بڑھنے لگی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس بحران نے یورپ کے صنعتی ممالک کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اس بحران کے باوجود بھی امریکہ اور مغرب میں سوشلسٹ بنیادوں پر کوئی انقلاب نہیں آیا۔ اس کساد بازاری میں سینما کی صنعت نہ صرف اپنا بزنس جوں کا توں کرتی رہی بلکہ اس دوران سینما بینوں کی تعداد میں دنیا بھر میں اضافہ دیکھنے کو آیا۔ ایک اندازے کے مطابق اس دوران میں 12 سے 15 کروڑ افراد سالانہ سینما کے ناظر رہے

(Esnault:1969)۔

ہنگری نژاد ڈائریکٹر پال فیجوز (Pál Fejos) کے مطابق "یورپ کے لوگوں کے لیے سینما تفریح کا ایک ذریعہ ہے جبکہ امریکیوں کے لیے ایک نشہ ہے۔ ایک مزدور جب دن بھر کی مزدوری سے تھک کر چور ہو جاتا ہے تو رات کو مسرت کی تلاش میں سینما کا رخ کرتا ہے۔ فلم کا "پھر وہ ہنسی خوشی رہنے لگے" اختتام کی نہ صرف نفسیاتی بلکہ سیاسی وجوہات بھی موجود ہوتی ہیں۔ کیونکہ ایک تھکا ہارا امریکی مزدور سینما کی ٹکٹ کے پندرہ سینٹس مسرت حاصل کرنے کیے خرچ کرتا ہے۔ فلم کے انجام پر ایک امیر اہیرو کی ایک غریب لڑکی سے شادی یا پھر ایک ایماندار آدمی کا آخر کار امیر ہو جانا اس کے لیے قابل قبول ہوتا ہے کیونکہ یہی سیراب اور خواب اسے پندرہ سینٹس کے عوض حاصل ہوتے ہیں۔ درحقیقت اگر امریکہ میں یہ خواب بنانے اور بیچنے والی مشین (سینما) اگر بند کر دی جائے تو امریکہ میں اگلے دن انقلاب برپا ہو جائے گا" (Esnault:1969)۔ پہلی جنگ عظیم سے لیکر کولڈ وار اور دہشت گردی کے خلاف جنگ میں سینما کو ایک نظریات کے پرچار کے لئے ایک اہم میڈیم کے طور پر ااستعمال کیا گیا ہے۔ وائٹ ہاوس، کانگریس اور پینٹا گون نے ہالی ووڈ کے ساتھ قریب روابط بنائے رکھے جنہیں مختلف مواقع پر استعمال کیا گیا۔ ان تعلقات پر امریکی صحافی ڈیوڈ راب کی تحقیقاتی کتاب "آپریشن ہالی ووڈ" میں تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے کہ فلم میکرز کو پینٹا گون سے لاجسٹ سپورٹ لینے کے لیے فلم کے سکرپٹ میں کیا کیا تبدیلیاں کرنا پڑتی ہیں اور کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور جو یہ تبدیلیاں کرنے کے انکار کر دے انہیں کن حالات کا سامنا کرنا پڑتا ہے (اس کی تفصیل آئندہ کے باب میں دیکھیں گے)۔

ماضی میں جہاں بھی امریکی انتظامیہ کو لگا کہ ہالی ووڈ کے بعض حلقوں کی لگامیں کھینچے کی ضرورت ہے۔ وہاں پہلی ترمیم کو، جو آزادی اظہار رائے کو یقینی بناتی ہے، پسِ ڈالتے ہوئے رائٹرز ڈائریکٹرز اور پروڈیوسرز کی سرکوبی بھی کی گئی۔ اگر سٹالن کے دور حکومت میں جہاں بہت سے فلم میکرز تطہیر کے عمل سے گزرے وہاں ہالی ووڈ میں بھی فلم میکرز میکارتھی ازم کا شکار ہوئے اور انہیں بہت سے مقدمات کا سامنا کرنا پڑا۔ اس دور میں ہالی ووڈ ٹن (10) کی اصطلاح مشہور ہوئی۔ یہ دس ڈائریکٹرز، پروڈیوسر اور سکرین رائٹرز وہ تھے جن پر الزام تھا کہ وہ اپنی فلموں میں کمیونسٹ نظریات کا پرچار کرتے ہیں۔ لہذا ان پر مقدمات قائم کئے گئے اور انھیں The House Un-American Activities Committee کے سامنے پیش کیا گیا۔ جنھوں نے کمیٹی کے سامنے بیان قلم بند کروانے سے انکار کر دیا۔ انھیں ایک عرصہ کانگریس ہتک کی سزا کے طور پر جیل بھیج دیا گیا۔ ہالی ووڈ کے بڑے سٹوڈیوز نے ان فلم میکرز کو بلیک لسٹ کر دیا۔ فلم اور سیاست کے گٹھ جوڑ کی تفصیل آئندہ کے ابواب میں آئے گی۔

سینما آف تھرڈ یا ترقی پذیر ممالک کا سینما

ہالی ووڈ اور یورپی سینما کے متوازی ایک اور سینما تحریک وجود میں آئی جس کا مقصد سینما کو واضع

طور پر سیاسی نظریات کے استعمال کرنا تھا۔ اسے سینما آف تھرڈ کہتے ہیں۔ یہ تحریک 1960اور 70 کے عشرے میں لاطینی امریکہ میں شروع ہوئی۔ یہ وہ دور تھا جب کولڈ وار اپنے عروج پر تھی افریقہ کے کچھ ممالک آزادی کی جدوجہد میں مصروف تھے بہت سے ممالک نو آدیاتی نظام سے آزادی حاصل کر چکے تھے، لیکن اس نظام کی باقیات بورژوا طبقے کی شکل میں آزاد ہونے والے ممالک کا استحصال کر رہی تھیں۔ جو نیا عالمی نظام وجود میں آ رہا تھا اس میں تیسری دنیا کے ممالک کا استحصال کرنے کے لیے عالمی مالیاتی نظام پیش پیش تھا اور اس کے ساتھ ساتھ ان ممالک پر تہذیبی یلغار بھی جاری تھی جو ان ممالک کے کلچر اور تہذیب کو کم تر ثابت کر رہی تھی۔ یہ تہذیبی احساس کمتری اس لیے پیدا کیا جا رہا تھا کہ ان ممالک کے عوام ترقی یافتہ ممالک کے کلچر کو برتر سمجھ کر اس کی نقل کرنے کی کوشش کریں۔ اس نقالی کے لیے انہیں وہی اشیا صرف خریدنا ہوں گی جو کہ ترقی یافتہ ممالک میں استعمال ہوتی ہیں۔ یوں ایک نیا صارف کلچر اور مارکیٹ وجود میں آ رہی تھی۔ یہ نیا کلچر جو کہ پیدا کیا جا رہا تھا اس میں تیسری دنیا کے پسے ہوئے طبقات کا حصہ کم تھا۔ وہ اس کلچر کے تخلیق کار نہیں بلکہ صارف تھے۔ ایسا کلچر سامراجیت کو تقویت دینے کے سوا اور کوئی کام نہیں کر سکتا تھا۔ ضرورت ایسے کلچر کو پیدا کرنے اور متعارف کروانے کی تھی جو کہ سرمایہ داری کی مزاحمت کرتے ہوئے اس کی شکست کا جواز بنتا تھا۔

اس صورتحال کو دیکھتے ہوئے لاطینی امریکہ کے ملک ارجنٹائن کے دو فلم میکرز فرینڈو سولانس (Fernando Solanas) اور اکٹاویو خدینو (octavio Getino) کے سینما آف تھرڈ کی اصطلاح متعارف کروائی اور ڈاکومنٹری فلم دی آوآف دی فرنسز بنا کر اس کی اس تحریک کی بنیاد ڈالی۔ اس تحریک کا مقصد زندگی کے حقائق کی عکاسی کرنا تھا۔ اس سینما کے مضوعات بھوک، غربت، ذاتی اور قومی تشخص، نو آبادتی نظام، طبقاتی جدوجہد اور ثقافت اور سامراج کے گرد گھومتے تھے۔

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا کے مطابق اس تحریک پر مارکسی جمالیات، جرمن ڈرامہ نگار بریخت کی سوشلسٹ حساسیات، سماجی ڈاکومنٹری کے برطانوی پروڈیوسر جان گیرسن اور دوسری جنگ عظیم کے بعد وجود میں آنے والے اٹلی کے نیو ریلزسٹ سینما کے گہرے اثرات تھے۔ (LeBlanc, 2014) یہی وہ اثرات ہیں جو کہ سینما سٹڈیز کے دانشوروں کو اس بات پر مائل کرتے ہیں کہ اس تحریک کو جغرافیائی حدود میں سمیٹنے کے بجائے ایک بین الاقوامی تحریک کے طور پر دیکھا جائے۔ اس سینما تحریک کے اولین نقاد سینما آف تھرڈ ان تھرڈ ورلڈ کے مصنف تھامس گیبرل کے مطابق یہ سینما تحریک جغرافیائی حدود کی بجائے نظریات پر قائم ہوتی ہے اسے صرف چند ایک ممالک تک محدود نہیں کیا جا سکتا (Gabriel,1987) ان اثرات کے زیر اثر سینما آف تھرڈ تحریک کے بانیان کی کوشش ایک ایسا سینما متعارف کروانے کی سعی تھی جو کہ انقلابی شعور کو جلا بخشے، جو قومی سطح پر بورژوا طبقے اور عالمی سطح پر سامراج مخالف ہو (Birri, 1997)۔

تیسری دنیا کے ممالک میں اس تحریک کو متعارف کروانے کے لیے 5 دسمبر 1975 کو الجزائر میں

تیسری دنیا کے فلم سازوں کی ایک کانفرنس منعقد کی گئی۔ جس کا اہتمام الجزائر کے نیشنل آفس فار سنی میٹو گرافک کامرس اینڈ انڈسٹری نے کیا تھا۔ کانفرنس کے شرکاء نے تیسری دنیا کے ممالک میں فلم سازی، اس کے موضوعات ٹیکنالوجی اور اس کی تقسیم کاری جیسے اہم موضوعات پر گفت وشنید کی اور اس بات کا جائزہ لیا گیا کہ سینما نو آبادیاتی ممالک اور آزاد ہونے والے ممالک کی نیوکلونیکل ازم کے خلاف سیاسی جدوجہد میں کیا کردار ادا کر سکتا ہے۔ اس سلسلے میں کانفرنس کے شرکاء نے تین کمیٹیوں کی شکل میں کام کیا اور جو قرار دادیں پاس کیں وہ سینما کے نظریاتی و سیاسی کردار کو اجاگر کرتی ہیں۔

سینما اور عوام

فلم سازوں کی کمیٹی نمبر 1 میں لاطینی امریکہ، اٹلی، یورپ اور افریکی ممالک کے فلم ساز اور مبصر شامل تھے۔ اس کا اجلاس 11 دسمبر سے 13 دسمبر 1975 تک جاری رہا۔ اجلاس میں نو آبادیاتی نظام اور بڑھتی ہوئی معاشی وثقافتی سامراجیت کا جائزہ لیا گیا۔ یہ تجزیہ کیا گیا کہ عالمی سامراج تیسری دنیا کے وسائل کیسے ہڑپ کر رہا ہے جس کی وجہ سے ان ممالک کے مختلف طبقات میں تفاوت بڑھ رہا ہے۔ دیہی علاقوں میں جہاں کسان بھوک اور غربت کا شکار ہو رہے ہیں وہاں شہروں میں ایک ایسا طبقہ وجود میں آ رہا ہے جو بڑی اشیا کے بڑے صارف کا درجہ اختیار کرتا جا رہا ہے۔ یہ تفاوت ایک ثقافتی خلیج بھی پیدا کر رہا ہے۔ ترقی یافتہ ممالک اپنی اشیا اور کلچرل پراڈکٹس کے ذریعے اس خلیج کو مزید گہرا کر رہے ہیں۔ غلام ممالک کی تہذیب، کلچر اور تاریخ کو مسخ کیا جا رہا ہے۔ تیسری دنیا کے ممالک کے عوام کو یہ باور کروایا جا رہا ہے کہ ان کی تہذیب کم تر اور غیر فعال ہے۔

سامراجی اپنے کلچر کو مسلط کرنے کے لیے مختلف چینلز کا استعمال کر رہے ہیں جن میں سینما زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ سینما دماغ کی فنی، جمالیاتی، معاشی اور معاشرتی وسائل کے حوالے سے تربیت کرنے میں خاص کردار ادا کرتا ہے۔ اس سلسلے میں امریکی سینما سامراجی نظریات کا پرچار کرنے کا ذریعہ بن گیا ہے۔

ان حالات میں تیسری دنیا کے سینما کو چاہیے کہ وہ اپنے عوام کی سیاسی جدوجہد کو غیر جانبدار اور حقیقی انداز سے دنیا کے سامنے پیش کرے اور انہیں اس ثقافتی تنہائی سے نکالے جس میں سامراجی طاقتیں انہیں دھکیل رہی ہیں۔ اس مقصد کے لیے Militant Filmmakers کو نو آبادت کے سماجی اور تاریخی کا جدلیاتی انداز میں تجزیہ پیش کرنا ہوگا اسی طرح جو ممالک آزاد ہو چکے ہیں ان کے سینما کو قومی مسائل اجاگر کرنے کے لیے غلام ممالک کے ساتھ یک جہتی کا اظہار کرنا پڑے گا۔ آزادی حاصل کرنے والے ممالک کو ایسی فلم پالیسیاں بھی متعارف کروانا ہوں گی جو کہ فارن فلم کا رستہ روک سکیں۔ اس کانفرنس میں جو سفارشات مرتب کی گئیں وہ کچھ اس طرح تھیں:

1۔ تیسری دنیا کے انقلابی فلم سازوں کو سینما کا قومی انفراسٹرکچر مہیا کیا جائے۔

2۔ سرمایہ دار ممالک کے فلم سازی کے تصورات اور طریقہ کار کو ایک طرف رکھتے ہوئے تیسری دنیا

میں فلم سازی کی حقیقتوں وسائل اور ممکنات کا جائزہ لیا جائے۔

3۔ تیسری دنیا کے ممالک کے مابین ٹی وی پروگرامز، فلم سازی اور تقسیم کاری کے معاہدے کیے جائیں۔

4۔ جن ممالک میں فلم سازی کی تربیت کے ادارے نہیں وہاں یہ قائم کیے جائیں اور جن ممالک میں یہ ادارے موجود ہیں وہ دوسرے ممالک کی فلمی صنعت سے وابستہ لوگوں کو یہ فن سکھانے میں تعاون فراہم کریں۔

5۔ انقلابی فلم سازوں کے ساتھ مشترکہ فلم سازی کو پروموٹ کیا جائے جبکہ اس فلم سازی کی خصوصیات ممالک اپنے طور پر مرتب کریں۔

6۔ تیسری دنیا کے ممالک اپنے اپنے ممالک میں پروڈیوس ہونے والی فلموں کے کیٹلاگز مرتب کریں اور فلمی میلوں کا انعقاد کریں۔

سینما آف تھرڈ کی یہ تحریک کامیابی سے جاری رہی اس تحریک نے فلم سازی میں نئے سنگ میل کا اضافہ کیا جن میں معرکۃ الجزائر (battle of algiers) اور دی آوراف دی فرنسز جیسی فلمز شامل ہیں۔ ان فلمز نے تیسری دنیا کے عوام کی سیاسی اور معاشی جدو جہد کو دنیا کے سامنے پیش کیا گیا۔ محکوم عوام کی سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی جہتیں سے دنیا کے فلم بینوں کو آگاہ کیا گیا۔ 1996 میں برٹش فلم انسی ٹیوٹ نے افریقی سینما پر ایک عالمی کانفرنس کا انعقاد کیا۔ کانفرنس سے خطاب کرتے ہوئے برطانوی فلم ساز جان اکومنفر نے کہا کہ تھرڈ سینما کا وجود اب ختم ہو گیا ہے (Wayne,2001)۔ مگر ایسا نہیں ہے، تھرڈ سینما اپنا وجود ابھی تک برقرار رکھے ہوئے جو ہمیں ایشا، افریقہ، مشرق وسطی مشرقی یورپ اور لاطینی امریکہ میں کہیں نہ کہیں نظر آتا ہے۔

برصغیر کے سینما میں نظریات اور سیاست

برصغیر کے سینما کا آغاز نوآبادیاتی دور میں ہوا۔ لہٰذا یہاں جو فلم سازی ہوئی اسے کڑے سنسر شپ کا سامنا کرنا پڑا۔ وہ فلمیں جو کسی قسم کے سیاسی نظریات کا پرچار کرتی تھیں وہ برطانوی حکومت کی طرف سے سخت سنسر شپ کی نظر ہو جاتی تھیں یا پھر انہیں بین کر دیا جاتا تھا۔ 1921 تک لاہور، بمبئی، مدارس اور کلکتہ میں سنسر بورڈ قائم ہو چکے تھے جن کا مقصد فلم کو سیاسی نظریات کے پراپیگنڈہ کا آلہ کار بننے سے روکنا تھا۔ 1971ء میں نئی دلی سے شائع ہونے والے میگزین ''آج کل'' نے بھارتی سینما کے 75 سال پورے ہونے پر ایک فلم نمبر شائع کیا اس جس میں ''ہندوستانی فلموں کا آغاز اور ارتقا'' کے نام سے ''نندکشور وکرم'' کا ایک مضمون شائع کیا گیا ہے جس میں انھوں نے ایسی فلموں کی نشاندہی کی جسے برطانوی ہند کی حکومت نے سیاسی ہونے کی وجہ سے نمائش کی اجازت نہیں دی تھی۔ ان کے مطابق تحریک آزادی سے متاثر ہو کر ہدایت کار جینت ڈیسائی نے اپنی فلم امر کرتن میں باردولی تحریک کے مناظر

شامل کیے تھے۔ فلم سنسر بورڈ نے اس کی نمائش روک دی۔ ہدایت کار آر ایس چودھری نے مہاتما گاندھی سے متاثر ہو کر فلم ''بم'' بنائی جس میں گاندھی کے کردار کو پیش کیا گیا یہ رول ایک پارسی اداکار 'کاوس جی' نے ادا کیا تھا۔ برطانوی ہند کی حکومت کی طرف سے فلم کو اس وقت تک نمائش کی اجازت نہیں ملی جب تک اس میں سے بہت سے مناظر کاٹ نہیں دیئے گئے فلم کا نام بھی تبدیل کر کے ''بندہ خدا'' رکھ دیا گیا۔ حکومت کا خیال تھا کہ اس فلم سے تحریک آزادی کو تقویت مل سکتی ہے۔ سنسر بورڈ کسی فلم کا نام مہاتما تک نہیں رکھنے دیتا تھا کیونکہ اس کے خیال میں اس سے مراد مہاتما گاندھی ہی ہو سکتے تھے۔ وی شانتا رام نے 30 کی دہائی کے اوخر میں گاندھی کی اچھوت چھات کے خلاف مہم پر فلم ''مہاتما'' کے نام سے ریلز ہونے کی اجازت نہیں دی بلکہ یہ فلم بعد میں ''دھرماتما'' کے نام سے ریلز کی گئی۔

1934ء میں منشی پریم چند کی لکھی ہوئی فلم ''مل مزدور'' ریلز کی گئی۔ فلم کی کہانی ایک مل مالک کے بیٹے کے گرد گھومتی ہے جو باپ سے وراثت میں ملنے والی فیکٹری کو اپنے طریقے سے چلانا چاہتا ہے وہ مزدوروں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کی بہن مزدوروں کی طرف داری کرتی ہے اور باپ کی وراثت کو بچانے کے لیے مل میں ہڑتال کروا دیتی ہے۔ نندکشور کے مطابق اس فلم کے بہت سے مناظر سنسر بورڈ نے کٹوا دیئے تھے اور کہانی میں بہت سی تبدیلیاں کی گئی تھیں کہ پریم چند کو خود شک ہو گیا کہ یہ کہانی انھوں نے ہی لکھی ہے۔ فلم کا نام تبدیل کر کے اس ''غریب مزدور'' کے نام سے ریلز کیا گیا تھا۔ جبکہ فلم ہیرٹج فاونڈیشن کی ویب سائٹ کے مطابق فلم پر ملک بھر میں شدید ردعمل دیکھنے میں آیا۔ بمبئی کے ٹیکسٹائل ملوں میں ہڑتالیں پھوٹ پڑی۔ حکومت کو بہت سے سینما گھروں سے فلم کو اتارنا پڑا (Mill Mazdoor,1934)۔

ترقی پسند تحریک نے ادب کے ساتھ ساتھ برصغیر میں سینما اور تھیٹر پر بھی اپنے اثرات چھوڑے۔ سینما اور تھیٹر میں اس سلسلے کی ایک کڑی انڈین پیپلز تھیٹر ایسوسی ایشن تھی۔ یہ ایسوسی ایشن بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز میں شروع ہوئی۔ اس تحریک میں اس وقت کے اہم اداکار، موسیقار اور تھیٹر اور فلم کے ڈائریکٹر شامل تھے جن میں کے اے عباس، سلیل چودھری۔ پرتھوی راج کپور اور بلراج سہانی نمایاں تھے۔ مارکس اور سوشلسٹ نظریات پہ یقین رکھنے والے ان لوگوں کا نظریہ تھا کہ سینما کو سوشلسٹ نظریات پہ مبنی ہونا چاہیے اور اس کا پرچار کرنا چاہیے۔ کچھ ہی عرصے بعد یہ تحریک برصغیر کے سینما میں ایک اہم آواز بن گئی۔

اس تحریک کے زیر اثر برصغیر میں ترقی پسند سینما کی داغ بیل پڑی۔ اس سلسلے میں دو اہم فلمز منظر عام پہ آئیں۔ پہلی کے اے عباس کی فلم ''دھرتی کے لال'' تھی، جو کہ بنگال کے قحط اور کسانوں کی زبوں حالی کا نقشہ کھینچتی تھی۔ فلم تقسیم ہند کے وقت پہ ریلز ہوئی۔ پہلا شو تو ہاوس فل رہا۔ دوسرا ایڈوانس میں بک تھا لیکن ہندو مسلم فساد پھوٹنے کی وجہ فلم کے دوسرے شو کی نوبت ہی نہیں آئی۔

اس سلسلے میں دوسری اہم فلم جو نہ صرف ترقی پسند خیالات کو پیش کرتی تھی بلکہ اس نے برصغیر کے سینما میں اٹلی کے سینما کی نیوریلزم کو بھی متعارف کروایا۔ جس کی بنیاد فلم دی بائسائیکل تھیف نے رکھی تھی 1953ء میں بمل رائے کی فلم ''دو بیگھہ زمین'' ریلز ہوئی۔ فلم نے ایڈین تھیٹر ایسوسی ایشن کی آواز کو بڑے موثر طریقے سے پیش کیا اور بمل رائے کو سوشلسٹ اور نیوریلسٹ سینما کے ڈئرا ئیکٹرز کی صف میں شامل کر دیا۔ فلم کی کہانی سلیل چودھری کے افسانے ''رکشے والا'' والا پر مبنی تھی۔ بمل رائے کو سلیل چودھری نے اپنے افسانے پر فلم بنانے کی اجازت اس شرط پہ دی تھی کہ فلم کا میوزک وہ خود دیں گے۔

''دو بیگھہ زمین'' بالی ووڈ کی پہلی فلم تھی جسے کینز کے عالمی فلم میلے میں ایوارڈ سے نوازا گیا۔ فلم کی کہانی دو بیگھہ زمین کے مالک کسان شمبھو مہتو اور اس کے خاندان کے گرد گھومتی ہے جو کہ بنگال کے ایک گاوں میں مشکل سے گزر اوقات کرتا ہے۔ گاوں کا زمیندار اس کی زمین مل لگانے کے لیے خریدنا چاہتا ہے۔ شمبھو کے انکار پہ زمیندار قرض کے بدلے میں شمبھو کی زمین کی قرقی کے لیے عدالت سے رجوع کرتا ہے جو شمبھو کو ادھار چکانے کے لیے تین ماہ کا وقت دیتی ہے۔ شمبھو اپنے بیٹے کے ساتھ گاوں سے شہر آتا ہے دونوں باپ بیٹا مزدوری شروع کرتے ہیں اور پیسے بچانے کی کوشش کرتے ہیں شمبھو کلکتہ میں ہاتھ والا رکشہ کھینچتا ہے جبکہ بیٹا جوتے پالش کرتا کرتا جرائم کی طرف راغب ہو جاتا ہے۔ فلم کے آخر پہ باپ بیٹا اتنے پیسے اکٹھے نہیں کر پاتے۔ شمبھو کا باپ پاگل ہو جاتا ہے۔ اور زمین نیلام ہو جاتی ہے جس پہ زمیندار اپنی نئی مل کھڑی کر لیتا ہے۔

فلم نے نو آزاد ملک کے اہم مسائل کی طرف توجہ دلائی اور کس طرح ایک بورژوا ریاست ساختیاتی تشدد کے ذریعے کسانوں اور مزدور کا استحصال کرتی ہے، اس اہم نظریاتی بحث کو فلم نے خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جب شمبھو عدالت میں جاتا ہے تو عدالت شمبھو اور زمیندار میں ثالثی کے نام بالا دستہ اور استحصالی طبقے کے مفادات کے تحفظ کے لیے آگے بڑھتی ہے۔ ترقی پسند نظریات کے مطابق بورژوا ریاست کا مطلب ہی بالا دست طبقے کے ہاتھوں زیردست طبقے کا استحصال ہے۔

بعد از نو آبادیاتی بھارت اور پاکستان میں سب سے اہم ایشو دولت کا ارتکاز تھا۔ دونوں ممالک میں جو زمیندار طبقہ تھا وہی بعد میں سرمایہ دار طبقے میں تبدیل ہو گیا۔ معاشی انصاف کا نعرہ صرف تاریخ کی حد تک ہی کہیں موجود رہا۔ ''دو بیگھہ زمین'' گاوں کا زمیندار ہی سرمایہ دارانہ اور انڈسٹریلسٹ کلاس کی جانب پیش قدمی شروع کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ بڑے صنعتی شہروں میں طبقاتی کشمکش، سلمز یعنی کچی آبادیوں میں لوگوں مشکلات اور غربت کی وجہ سے جرائم کی طرف پیشقدمی یہ وہ موضوعات ہیں جن کو فلم نے بڑے موثر طریقے سے پیش کیا ہے۔

فلم کا میوزک سلیل چودھری نے دیا تھا۔ ''دھرتی کہے پکار کے'' جو اس وقت کسانوں کا گیت کہلا یا اس کی دھن سلیل چودھری نے سوویت ریڈ آرمی مارچنگ دھن سے متاثر ہو کے تشکیل دی تھی۔

پاکستان میں تقسیم کے بعد جو سینما ابھرا، اس میں ترقی پسند نظریات کی آواز سنی گئی۔ لیکن یہاں ریاست کی طرف سے ترقی پسند نظریات کو فلم میں پیش کیے جانے کی حوصلہ افزائی نہیں کی ڈبلیو زیڈ احمد کا شمار پاکستانی سنیما کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ پاکستان میں پہلی فلم جو نظریاتی بنیادوں پہ پابندی کا شکار ہوئی وہ ڈبلیو زیڈ احمد کی فلم ''روحی'' تھی۔ سرکاری موقف کے مطابق فلم طبقاتی نفرت کو ابھارتی تھی۔ بعد ازاں یہ فلم 1954 میں نمائش کی لیے پیش کی گئی۔

خلیل قیصر اور ریاض شاہد نے پاکستانی سینما میں سامراج مخالف نظریات کی آواز کو بلند کیا۔ خاص طور پہ ریاض شاہد نے ایک نئی طرح کے سینما کی بنیاد رکھی جس میں نو آزاد مسلم ممالک مسائل کو اٹھایا گیا۔ اس دور میں مقبول ہونے امت مسلمہ کے نظرے کی چاپ ریاض شاہد کی فلموں میں صاف سنائی دیتی ہے۔ انہیں فلموں کے ذریعے انہوں نے جہاد کے جارگن کو پبلک ڈسکورس میں شامل کیا۔ پاکستانی سینما ترقی پسند نظریات کی آواز اگر بلند نہیں تھی لیکن دھیمے لہجے اور سروں میں سنی ضرور گئی ہے۔ لیکن پاکستانی سینما میں نیوریلزم کے تناظر میں کام کم ہوا ہے۔ اس سلسلے میں ''جاگو ہوا سویرا'' ہمارے سامنے آتی ہے جس کا سکرین پلے فیض احمد فیض نے لکھا تھا یہ فلم بنگال کے مچھروں کی زندگی پہ مبنی ہے

ہم مزید اسی بات کا جائزہ لیں گے کہ فلم کس طرح سیاسی نظریات کو پیش کرتی ہے۔ جب ایک ملک کی فلم کسی دوسرے ملک، قوم، نسل اور مذہب کو پیش کرتی ہے تو اس پیش کش میں کس طرح سے اس ملک کے خارجہ تعلقات اور مفادات کو مدنظر رکھا جاتا ہے اور ان فلموں سے کیا مقاصد حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ دوسری قوموں، مذاہب اور نسلوں کو پیش کرتے ہوئے کیسے نظریات ان کی پیش کس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ کس طرح سے فلمیں سیاسی نظریات کے سانچے میں حقیقت کو ڈھالتی ہیں اور ان سے وہ بیانیے تشکیل دیئے جاتے ہیں جو کہ خاص مقاصد اور مفادات کو حاصل کرنے میں مدومعاون ثابت ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

Nowell-Smith, G. (1996). The Oxford history of world cinema. Oxford: Oxford University Press.

Denzin, N. K. (1995). The cinematic society: The voyeur's gaze. London [u.a.: Sage.

Nasr, S. V. R. (1996). Mawdudi and the Making of Islamic Revivalism. New York: Oxford University Press.

Parveen, K. (2010). The Role of Opposition in Constitution-Making: Debate on the Objectives Resolution.

Journal of Pakistan Vision, 11(1), 142-163
Toor, S. (2011). The state of Islam: Culture and cold war politics in Pakistan. London: Pluto Press.
.Burns, J. M. D. (2013). Cinema and society in the British empire, 1895-1940. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
Napper, L., & Palgrave Connect (Online service). (2015). The Great War in popular British cinema of the 1920s: Before journey's end.
Benegal, S. (2011). Talkies, Movies, Cinema. India International Centre Quarterly, 38(3/4), 354-369. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/41803991
http://www.bbc.co.uk/blogs/urdu/2010/02/post_588.html
Elsaesser, T., &Hagener, M. (2010). Film theory: An introduction through the senses. New York: Routledge.
Napper, L., & Palgrave Connect (Online service). (2015). The Great War in popular British cinema of the 1920s: Before journey's end.
Kelly, A. (1997). Cinema and the Great War. London: Routledge.
Esnault, P. (1969). CINEMA AND POLITICS. Cinéaste, 3(3), 4-11. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/43551773
Rifkin, B. (1992). The Slavic and East European Journal, 36(3), 387-388. doi:10.2307/308610
Miller, J. (2010). Soviet cinema: Politics and persuasion under Stalin. London: I.B. Tauris.
Sklar, Robert, and David A. Cook. "Battleship Potemkin." Encyclopedia Britannica. N.p.,

8 Mar. 2012. Web.
10 Feb. 2017.
<https://www.britannica.com/topic/Battleship-Potemkin>.
Trotsky, L. (2000). Problems of everyday life: Creating the foundations for a new society in revolutionary Russia. New York: Pathfinder.
Neuberger, J. (2003). Ivan the terrible. London: I.B. Tauris.
LeBlanc, J. (2014, October 28). Third Cinema. Retrieved April 02, 2017, from https://www.britannica.com/art/Third-Cinema
Gabriel, T. H. (1987). Third cinema in the third world: The aesthetics of liberation. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.
Wayne, M. (2001). Political film: The dialectics of third cinema. London [u.a.: Pluto Press.
Mill (Mazdoor), 1934, 142 mins. (2014, August 30). Retrieved April 02, 2017, from http://filmheritagefoundation.co.in/mill-mazdoor-1934-142-mins/

(یہ مضمون عامر رضا کی زیرِ طبع اور غیر مطبوعہ کتاب ''سیاست، سنیما اور سماج'' کا پہلا باب ہے۔۔مدیر)

بین الاقوامی سینما میں پاکستانی فن کار

(دنیا بھر میں تخلیق ہونے والے سینما میں پاکستانی فنکاروں کی خدمات)

— خرم سہیل —

بین الاقوامی سینما میں ایسے کچھ چہرے تو دکھائی دیتے ہیں، جن کے پس منظر اور فن سے فلمی شائقین واقف ہیں، لیکن عجیب بات ہے، ان میں سے اکثر فنکاروں کی پہچان ذہن میں ناموں کی بجائے صرف چہروں تک محدود ہے۔ یہی وجہ ہے، فنکاروں کی اکثریت فنی دنیا میں دوسرے درجے تک محدود رہتی ہے، ان کی رسائی ذرائع ابلاغ تک نہیں ہو پاتی، مستقل کام کرنے کے باوجود ان اداکاروں پر شہرت کا موسم نہیں اترتا۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ ان کا مسلمان ہونا بھی ایک پہلو ہے، جس کی وجہ سے انہیں دوسرے فنکاروں کے مقابلے میں زیادہ محنت کرنا پڑتی ہے۔ یہ الگ بات ہے، چند فنکار انفرادی حیثیت میں کامیابی حاصل کرتے ہیں، لیکن ایسے ہنرمندوں کی تعداد بہت کم ہے۔

فنکار صرف فنکار ہوتا ہے، مگر مغربی دنیا میں اس کا نسلی اور مذہبی پس منظر بھی دیکھا جاتا ہے، اس بات کی ایک دلیل یہ ہے، کسی فلم میں اسلامی انتہاپسند دہشت گرد کو دکھانا مقصود ہو، تو وہ کردار انگریز اداکار کی بجائے کسی مسلمان یا جنوب ایشیائی اداکار سے کروایا جاتا ہے۔ ماضی قریب میں لیڈی ڈیانا کی زندگی پر بننے والی رومانوی فلم "ڈیانا" میں پاکستانی ڈاکٹر کا کردار، جس کے ساتھ لیڈی ڈیانا کا زندگی کے آخری ایام میں معاشقہ تھا۔ اس فلم میں یہ کردار ایک انگریزی اداکار نے ہی نبھایا، جبکہ یہ ڈاکٹر پاکستانی تھا۔ ایسی فلموں کے ذریعے عالمی سینما میں پاکستانی فنکاروں کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں کا پردہ چاک ہوتا ہے۔

سخت محنت کرنے کے باوجود ان فنکاروں کی مقبولیت کا تناسب ایک حد سے اوپر نہیں جاتا کیونکہ وہ فلم کے اداکاروں کی فہرست میں بہت نیچے ہوتے ہیں، انہیں ثانوی قسم کے کردار دیے جاتے ہیں۔ کسی بھی فلم کی اشتہاری مہم یا پریمیئر میں ان کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ ایسے حالات میں بھی وہ مستقل کام کرتے رہتے ہیں، کیونکہ یہ سچے فنکار ہوتے ہیں، جنہیں صلے کی پرواہوتی ہے، نہ ہی ستائش کی تمنا، جنون ہی ان کی زندگی کا سرمایہ ہوتا ہے۔ ہمیں ایسے ستاروں کے بارے میں بھی جاننا چاہیے، جن کے فن کی روشنی مدھم سہی، لیکن وہ فن کی کہکشاں پر بکھرے ہوئے ستارے ہیں۔ ان میں سے اکثریت

ایسے ٹوٹے ہوئے ستاروں کی ہے، جن کا دل گمنامی کی راکھ میں خاک ہو چکا، پھر بھی ولولے اور جوش کی گرمی نے ان کے قدموں کو جامد نہیں ہونے دیا، ہمیں ان سے واقف ہونا چاہیے۔ یہ تحقیق انہی کے بارے میں جاننے کی ایک سعی ہے۔

فلمی ستاروں کے سفر پر ایک نظر ڈالنے سے پہلے ہمیں عالمی فلمی صنعت کے مختلف ادوار پر سرسری نگاہ ڈالنا ہوگی۔ عالمی فلمی صنعت میں برطانوی اور امریکی دو بڑے شریک کار ممالک ہیں، جنہوں نے فلمی صنعت کو بہت کچھ دیا۔ اس فلمی منظر نامے پر بڑی تعداد ایسے پاکستانیوں کی بھی ہے، جن سے ہم شناسا نہیں ہیں۔ اسی صف میں ہندوستان جیسا ملک بھی موجود ہے، جہاں کی فلموں میں کام کرنے والے پاکستانی فنکاروں کے بارے میں زیادہ تر شائقین جانتے ہیں، مگر عالمی سطح پر کام کرنے والے فنکاروں میں اکثریت کی مقبولیت اور شناخت کا تناسب انتہائی کم ہے۔ امریکی سینما نے بدلتے وقت کے ساتھ بہت سارے پینترے بدلے، کبھی "بیٹ مین" اور "سپر مین" جیسی فلموں کے ذریعے فلمی صنعت پر راج کیا تو کبھی "امریکن اسنائپر" جیسی فلمیں بنا کر دنیا بھر میں پھیلائی ہوئی امریکی جنگوں کو بامقصد قرار دینے کا پروپیگنڈہ کیا۔ بہر حال ایسی تمام باتوں کے باجود عہد حاضر میں ہالی ووڈ کی بنائی ہوئی فلمیں بین الاقوامی سینما پر راج کر رہی ہیں۔

امریکی سینما کا آغاز اُنیسویں صدی سے ہوتا ہے، اس وقت سے لے کر عہد حاضر تک اسے چار ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے، یعنی خاموش فلموں کا دور، کلاسیکی ہالی ووڈ سینما، جدید سینما اور عصر حاضر کا سینما۔ یہ امریکی فلمی صنعت کے چار مرکزی ستون ہیں۔ ہالی ووڈ کی اس شاندار فلمی صنعت کے فروغ میں کئی گمنام فنکاروں کی محنت بھی شامل ہے، جن میں ایک بڑی تعداد پاکستانیوں کی بھی ہے۔ یہ تمہید اس لیے باندھی ہے، پاکستانی ہونے کے ناطے ان فنکاروں سے ہمارا بھی ایک تعلق بنتا ہے، ہمیں ان کی خدمات کو سراہنا چاہیے اور ان کی فنی جدوجہد سے واقف ہونا چاہیے۔

سب سے پہلے ہم اگر جائزہ لیں برطانوی سینما کا، تو ہمیں پاکستانی یا پاکستانی نژاد فنکاروں کی سب سے زیادہ تعداد نظر آتی ہے، جنہوں نے مختلف ادوار میں بین الاقوامی سینما میں اپنا حصہ ڈالا۔ برطانوی سینما کا سفر ایک صدی سے زیادہ عرصے کا ہے، جس میں خاموش فلموں کا دور، بولتی فلموں کا دور، جنگ عظیم دوم کا دور، بعد از جنگ عظیم کا دور، سوشل ریئل ازم کا دور، جدید سینما کا دور اور عہد حاضر کی فلموں کا دور شامل ہے۔ اس عرصے میں بہت سارے پاکستانی فنکاروں نے یہاں کی فلمی صنعت میں کام کیا، ان میں سے کئی فنکاروں کو بہت کامیابی ملی اور کچھ پر شہرت کے دروازے نہ کھل سکے۔ پہلی متذکرہ شخصیت ایک ایسا فنکار ہے، جس کو پاکستان میں کم اور دیار غیر میں لوگ زیادہ جانتے ہیں، انہوں نے بحیثیت پاکستانی سب سے زیادہ عالمی سینما میں اپنی خدمات انجام دیں، اس لیے میں یہاں ان کا تفصیلی تعارف کروانا چاہوں گا کہ کس طرح وہ اس جدوجہد میں کامیاب ہوئے۔

پاکستان کا یہ فنکار، جس نے کیریئر کا آغاز پاکستان میں کیا، لیکن امریکا، برطانیہ کی فلم اور ٹیلی وژن کی صنعت میں بطور اداکار بہت ساری کامیابیاں حاصل کیں۔ یہ کہنا مبالغہ آرائی نہ ہوگی کہ برطانیہ میں بطور پاکستانی اداکار سب سے زیادہ کام کیا، حتیٰ کہ اپنے ہم عصر ضیا محی الدین سے بھی زیادہ انگریزی فلمی صنعت میں مصروف رہے۔ ٹیلی وژن اور تھیٹر کے ڈراموں میں بھی صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ بی بی سی انگریزی اور اردو سروس کے لیے بھی اداکارانہ صلاحیتیں فراہم کیں۔ پاکستان میں بھی جب تک رہے، تھیٹر، ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم کے شعبوں میں اپنے فن کا مظاہرہ کرتے رہے۔

دیارِ غیر میں ان کی جدوجہد کا اعتراف کیا گیا، مگر پاکستان میں اکثریت کے لیے وہ ایک گمنام فنکار ہیں، ورنہ حکومتی یا عوامی سطح پر ان کو ضرور یاد کیا جاتا۔ میری یہ تحقیق اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے کہ اپنے فنکاروں کی اس فلمی تاریخ کو محفوظ کیا جاسکے۔ 2011ء میں ان کی وفات کے موقع پر امریکی اور برطانوی اخبارات نے تو انہیں خراجِ عقیدت پیش کیا، مگر پاکستانی ذرائع و ابلاغ میں سوائے ڈان اخبار کے ہر طرف تقریباً خاموشی رہی۔ اس شاندار فنکار کا نام "بدیع الزماں" ہے۔ آیئے، ان کی ذاتی زندگی اور فنی کیریئر پر طائرانہ نگاہ ڈالتے ہیں کہ کس طرح وہ ایک مقامی اداکار سے عالمی سطح کے فنکار بننے کے عمل سے گزرے، یاد رہے۔

محمد بدیع الزماں اعظمی کے مکمل خاندانی نام کی بجائے، شہرت صرف بدیع الزماں کے نام سے ہوئی۔ 8 مارچ 1939ء کو غیر منقسم ہندوستان کی ریاست اتر پردیش کے ضلع اعظم گڑھ میں پیدا ہوئے۔ 1947 میں والدین کے ساتھ 14 برس کی عمر میں کھوکھراپار کے راستے ہجرت کرکے پاکستان پہنچے۔ والد ریلوے میں ملازم تھے، جن کی وجہ سے لاہور، کوئٹہ اور دیگر شہروں میں منتقل ہوتے رہے۔ ریڈیو پاکستان، راولپنڈی میں خاندان کے ایک بزرگ عبدالحمید اعظمی پروگرام پروڈیوسر تھے، ان کی نگرانی میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور 1959ء کو ایبٹ آباد میں رہتے ہوئے گورنمنٹ کالج سے گریجویشن کیا۔ 60 کی دہائی کے ابتدائی برسوں میں خود بھی ریڈیو پاکستان سے وابستہ ہوگئے۔ مقامی تھیٹر میں بھی برسوں کام کیا۔ 1964 میں پاکستان ٹیلی وژن کی آمد کے بعد، ٹی وی سے جڑنے والے نئے اداکاروں کی صفِ اول میں یہ بھی موجود تھے۔

بدیع الزماں نے ریڈیو پاکستان میں ریڈیائی ڈراموں میں صداکاری اور اداکاری کے ذریعے پختہ اداکار ہونے کی علامتیں ظاہر کیں۔ ٹیلی وژن میں اس بات کو بھرپور طور سے ثابت بھی کر دیا۔ ٹیلی وژن میں منو بھائی کا لکھا ہوا ڈراما "دروازہ" ان کے بہترین فنکار ہونے کی گواہی ہے، جس میں روحی بانو اور آصف رضا میر سمیت دیگر مقبول اداکاروں کے مدمقابل کام کیا، جبکہ پی ٹی وی میں عارف وقار کے لکھے ہوئے دو ڈرامے "دبئی چلو" اور "گورا بابا" میں اپنی فنی صلاحیتوں کا خوب مظاہرہ کیا۔ "دبئی چلو" میں بیرونِ ملک بھجوانے کا جھانسہ دینے والے جعلی ایجنٹ بنے اور علی اعجاز کے مدمقابل اپنے فن کی بلندی

پر نظر آئے۔ "گورا بابا" میں ایک جعلی پیر کا روپ دھارا اور خوب داد سمیٹی۔ پی ٹی وی کے ایک اور مشہور ڈرامے "تیسرا کنارہ" میں راحت کاظمی کے ساتھ شاندار کام کیا۔ "نیشنل اکیڈمی آف پرفارمنگ آرٹس" سے وابستہ بطور استاد اور معروف اداکار راحت کاظمی سے، میں نے جب بدیع الزماں کے بارے میں رائے مانگی تو انہوں نے کہا۔ "وہ ایک مکمل اور پیشہ ورانہ طور پر نہایت شاندار صلاحیتوں کے مالک تھے، میں نے تیسرا کنارہ لکھا، انہیں جو کردار دیا، وہ انہوں نے میری توقع سے بھی زیادہ اچھے انداز میں نبھایا، وہ اپنے کام میں سنجیدہ اور عام زندگی میں ایک بذلہ سنج اور زندہ دل آدمی تھے۔"

70ء کی دہائی کے آخری برسوں میں، ٹیلی وژن کے ڈراموں کی کامیابی انہیں فلمی دنیا کی طرف لے گئی، وہیں انتخاب، مہمان اور حیدر علی جیسی فیچر فلموں کے ذریعے بھی اپنی اداکاری کا ڈنکا بجایا۔ پاکستان میں 80 کی دہائی کے اختتام تک ٹیلی وژن، فلم اور تھیٹر کے لیے کام کرتے رہے۔ معروف اداکارہ ثمینہ احمد کے مطابق "ایک تھیٹر کھیل، جس کو الحمرا آرٹ سینٹر میں کھیلا گیا تھا، اس میں بدیع الزماں بھی ان کے ساتھی فنکار تھے اور اس ڈرامے کی ہدایات فاروق ضمیر نے دی تھیں۔" ذوالفقار علی بھٹو کی فرمائش پر، جب وہ وزیراعظم تھے، منو بھائی نے ایک اسٹیج ڈراما "جلوس" لکھا، وہ ڈراما ان کی سیاسی جدوجہد سے عبارت تھا، اس ڈرامے کو اس وقت کے وزیراعظم نے دیکھا، اس میں بھی بدیع الزماں نے ایک مذہبی رہنما کا مرکزی کردار نبھایا، جس میں وہ جلوس کی منزل کو گمراہ کر دیتا ہے۔ اس تھیٹر کے کھیل میں ان کے ساتھی اداکاروں میں ثروت عتیق، افضال احمد، سلیم ناصر شامل تھے۔

1984ء میں بدیع الزماں ایک پاکستانی فلم ساز سلمان پیرزادہ کی فلم "میلہ" کا حصہ بنے، انہوں نے اس فلم میں کئی کردار نبھائے۔ یہ فلم ضیاالحق کے مارشل لا کے دور میں بن رہی تھی، جس میں مختلف علامتی کرداروں کے ذریعے مارشل لا کی مذمت کی جارہی تھی۔ ابتدا میں اس فلم کو ایک دستاویزی فلم کہا گیا، مگر درحقیقت وہ ایک فیچر فلم تھی، جس میں مارشل لا کے جبر اور استحصال کو عکس بند کیا گیا تھا۔ اس فلم کے نتیجے میں بدیع الزماں کو گرفتاری کے خطرے کی بدولت ملک سے فرار ہونا پڑا، برطانیہ میں عارضی سکونت اختیار کی پھر سیاسی پناہ مل گئی اور اداکاری کا کام بھی، اس سارے سفر میں انہیں سلمان پیرزادہ کی معاونت حاصل رہی، جن کی وجہ سے ان کے کیریئر کا رخ مکمل طور سے تبدیل ہوگیا۔

بدیع الزماں نے پاکستان میں رہتے ہوئے لگ بھگ اپنے 20 سالہ کیریئر میں تھیٹر، ریڈیو کے لیے درجنوں اور ٹیلی وژن کے لیے سینکڑوں ڈراموں میں کام کیا۔ پاکستانی فلموں میں بھی محدود کام کیا۔ برطانیہ منتقلی کے بعد، ٹیلی وژن کے اشتہارات سے اپنے کیریئر کی ازسرِنو شروعات کی۔ برطانیہ میں چار دہائیوں پر مشتمل عرصے میں مختلف فنون کے لیے اپنی جدوجہد کا رخ متعین کیا، جن میں تھیٹر، ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم کے شعبے شامل ہیں۔

سب سے مختصر کام تھیٹر کے شعبے میں کیا، ان کا ایک یادگار کھیل "Guantanamo

'Honor Bound to Defend Freedom'' تھا، جس میں انھوں نے مقامی فنکاروں کے مدمقابل بڑے اعتماد سے اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ اس کھیل میں ساتھی اداکاروں میں تمام فنکار انگریز تھے، لیکن انہوں نے اپنی پاکستانی دور کی اداکاری کے تجربات کی بدولت جلد اپنی قابلیت کو منوا لیا۔ Nicolas Kent اور Sacha نے اس کھیل کی ہدایات دی تھیں اور یہ لندن کے ٹرائیسکل تھیٹر ہال میں کھیلا گیا تھا۔ بی بی سی انگریزی اور اردو سروس کے لیے کئی پروگراموں میں مستقل بنیادوں پر فیچر آرٹسٹ کے طور پر شریک ہوتے رہے۔ اس دور میں عارف وقار، ریحان اظہر، سمیت کئی پاکستانی صداکاروں کے اشتراک سے بھی کام کیا۔

بدیع الزماں نے ایک محتاط اندازے کے مطابق، برطانیہ میں چار دہائیوں پر محیط عرصے میں تھیٹر اور ریڈیو کے متعدد منصوبوں میں شریک رہنے کے علاوہ متعدد شعبوں میں اپنی خدمات دے چکے ہیں، ان کریڈیٹس کے اعداد و شمار حیرت انگیز ہیں۔ انہوں نے مجموعی طور پر چھوٹے بڑے کردار ملا کر کوئی تقریباً 56 فلموں میں کام کیا، جس میں ان کی آخری اور کامیاب فلم ''Another Year'' 2010 میں ریلیز ہوئی۔ دیگر مقبول فلموں میں 2004ء میں Eastern Promises اور 2001 میں فلم The Fourth Angel بھی شامل ہے۔ 1992ء میں جمیل دہلوی کی فلم Immaculate Conception اور 1991ء میں ریلیز ہونے والی فلم K2 میں بھی اپنی اداکاری سے ناظرین کو متاثر کیا۔

ہالی ووڈ کی چند فلمیں، جن کے لیے برطانیہ سے اداکار شامل کیے گئے، ان میں بھی بدیع الزماں شامل رہے، البتہ انہوں نے کبھی خود شعوری کوشش نہ کی کہ ہالی ووڈ کی فلموں میں براہ راست کام کریں، مگر برطانیہ میں رہتے ہوئے بھی یہ کئی امریکی فلموں کا حصہ بن گئے۔ اسی طرح انہیں پاکستان اور انڈیا سے بھی فلم ساز اپنی فلموں میں شامل کرنا چاہتے تھے، لیکن یہ لندن سے باہر نہ نکلے، جس کی ایک وجہ ان کی مسلسل مقامی پیشہ ورانہ مصروفیات تھیں، جن کی وجہ سے یہ چاہتے ہوئے بھی ایک طویل عرصے تک پاکستان نہ آ سکے۔

بدیع الزماں اپنے پورے کیریئر میں برطانوی ٹیلی وژن کی نمایاں ڈراما سیریز کا حصہ بنتے رہے۔ انھوں نے تقریباً 40 ڈراما سیریز اور ان کے متعدد سیزنز میں کام کیا۔ ان میں Torchwood، Inspector Morse، Coronation Street، Cracker، The Bill اور Casualty جیسی اور کئی ڈراما سیریز شامل ہیں۔ ان کی ایک اور ڈراما سیریز Tandoori Nights کو بھی بہت پسند کیا گیا۔ ان کے علاوہ متعدد 13 منی ڈراما سیریز کے ساتھ ساتھ مختصر اور دستاویزی فلموں میں بھی اپنے فن کا مظاہرہ کرتے رہے۔

2011ء میں ان کی رحلت کے بعد، امریکا اور برطانیہ میں فلم اور ڈرامے کے ناقدین نے بھی ان کو یاد کیا اور اس برس دنیا سے رخصت ہو جانے والے فنکاروں پر کتاب لکھتے ہوئے انگریز مصنف

Harris M. Lentz III نے ان کی خدمات کا اعتراف کیا۔ 90 کی دہائی سے برطانوی فلمی صنعت میں ایشیائی فنکاروں کی شمولیت پر Barbara Korte اور Claudia Sternberg نے اپنی کتاب Bidding for the Mainstream? میں بدیع الزماں کے ادا کیے ہوئے کئی کرداروں کو موضوع گفتگو بنایا۔ مغربی ناقدین کی طرف سے اتنی سنجیدگی سے بدیع الزماں کے فن کا احاطہ کرنے کا مطلب ان کی خدمات کا کھلا اعتراف کرنا بھی ہے۔ ان کا نام برطانیہ کے فلمی انسائیکلوپیڈیا میں بھی درج ہو چکا ہے۔

بدیع الزماں نے زندگی بھر جو کردار کیے، ان میں پاکستانی اور انڈین کرداروں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ 1986ء میں، جب ابھی ان کا برطانیہ میں ابتدائی دور تھا، انہیں ایک برطانوی ٹیلی وژن سیریز ''The Singing Detective'' میں کام کرنے کا موقع مل گیا، انہوں نے معروف برطانوی اداکار Michael Gambon کے مدمقابل کردار نبھایا، جو عالمی شہرت یافتہ اداکار ہیں۔ اس کردار کے توسط سے بدیع الزماں پر مغربی سینما میں بھی شہرت کے دروازے کھل گئے اور قسمت کی دیوی ان پر مہربان ہوگئی۔ اس کے بعد جن فلمی اور ٹیلی منصوبوں کا بدیع الزماں حصہ رہے، ان میں بین الاقوامی سینما کے معروف اداکاروں نے کام کیا، جن کا تعلق امریکی، یورپی اور دیگر ممالک کی فلمی صنعت سے تھا۔ مثال کے طور پر مصر کے عمر شریف، انڈیا کے اوم پوری، پاکستان کے ضیا محی الدین، فرانس کے Vincent Cassel اور امریکا کے Forest Whitaker شامل ہیں۔

ایک صحافی دوست نے مجھ سے پوچھا۔ ''کیا وجہ ہے، بدیع الزماں اتنا کام کرنے کے باوجود پاکستان میں گمنام رہے؟'' تو میں نے جواب دیا کہ ایک سادہ طبیعت کا مالک، عاجزی کا پیکر جو کسی خود نمائی اور ستائش کا غرض مند نہ تھا۔ اس کا ایک ہم عصر، ایک آمر کے بنائے ہوئے ثقافتی ادارے کا سربراہ، بڑھاپے میں بھی جب کسی تھیٹر کے کھیل میں کوئی کردار ادا کرنے لگتا ہے تو فن کا مظاہرہ کرنے سے پہلے، شہر کے موقر انگریزی روزنامے کے رپورٹر سے فون کر کے پوچھتا ہے کہ تم کھیل دیکھنے آ رہے ہو نا؟ وہ خبر میں رہنا جانتا ہے۔ بدیع الزماں کو یہ کام نہیں آتا تھا، اس لیے اپنے وطن میں گمنامی ان کا مقدر ٹھہری اور دیارِ غیر میں اس کی ضرورت نہ تھی۔

اس کے بعد ہم دیگر فنکاروں کی بات کریں، تو اس فہرست میں برطانوی فلمی صنعت، تھیٹر اور ٹیلی ویژن میں کامیابی اور شہرت حاصل کرنے والے فنکار ''ضیا محی الدین'' کی ہے۔ فیصل آباد میں پیدا ہونے والے اس فنکار نے برطانوی سینما میں خوب کام کیا۔ برطانیہ میں رائل اکیڈمی آف آرٹس سے تھیٹر کی تربیت حاصل کی اور برطانوی تھیٹر و سینما میں کام کیا۔ 1962 میں ''لارنس آف عربیہ'' جیسی عالمی شہرت یافتہ فلم میں شامل ہوئے، اس کے بعد ان پر بین الاقوامی سینما کے دروازے کھل گئے۔ انہوں نے 60 کی دہائی میں امریکی اور برطانوی فلموں میں کام کیا، جبکہ ایک عرصے تک برطانوی تھیٹر اور ٹیلی ویژن

کے لیے بھی کام کیا، جس کی وجہ سے مغربی شائقین میں ان کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ پاکستانی ٹیلی ویژن کی صنعت میں انہیں ''ٹاک شوٗ'' کا بانی بھی سمجھا جاتا ہے۔ ''ضیا محی الدین شوٗ'' کے نام سے یہ ٹیلی ویژن کا مقبول ترین پروگرام ثابت ہوا۔

پاکستانی موسیقی کی دنیا کا عظیم نام اُستاد نصرت فتح علی خان بھی اس مقبولیت کی دوڑ میں کسی سے پیچھے نہیں تھا۔ انہوں نے پاکستانی اور بھارتی فلموں میں موسیقی ترتیب دینے اور آواز کا جادو جگانے کے بعد ہالی ووڈ کا رخ کیا، وہاں کے ہنرمندوں کے ساتھ کام کر کے بین الاقوامی شہرت حاصل کی۔ ان کے عالمی تناظر میں کیے گئے کام پر ایک طائرانہ نظر دوڑائیں، تو جن بین الاقوامی، بالخصوص انگریزی فلموں کے نام دکھائی دیتے ہیں، ان میں 1988 میں فلم ''The Last Temptation Christ سرفہرست ہے۔ یہ ان کی ابتدائی عالمی فلم تھی، جس میں ان کی آواز بھی شامل کی گئی۔ ایک اور فلم The Dead Man Walking میں بھی ان کی آواز کو شامل کیا گیا۔ موسیقار کی حیثیت سے 1994 کو فلم Bandit Queen تھی، جس میں انہوں نے موسیقی ترتیب دی۔ ان فلموں کے علاوہ عالمی شہرت یافتہ موسیقاروں کے ساتھ کام کیا، جن میں پیٹر گیبریئل، جیف بیکلی جیسے موسیقار نمایاں ہیں۔ اُستاد نصرت فتح علی خان کے بھتیجے راحت فتح علی خان نے ان کے نقش قدم پر چلتے ہوئے کئی فلموں میں اپنی آواز کا جادو جگایا، جن میں 2006 میں ریلیز ہونے والی فلم Apocalypto تھی، جس کے ہدایت کار ''ہالی ووڈ'' کے مایہ ناز اداکار ''میل گیبسن'' تھے۔

بہاولپور میں پیدا ہونے والے پاکستانی نژاد برطانوی اداکار ''اطہر الحق ملک'' جنہیں آرٹ ملک بھی کہا جاتا ہے، ان کا شمار بھی ایسے فنکاروں میں ہوتا ہے، جنہیں برطانیہ، امریکا اور پاکستان سمیت دنیا بھر میں شہرت حاصل ہے۔ زمانہ طالب علمی میں انہوں نے برطانیہ میں تھیٹر سے اداکاری کی ابتدا کی۔ 80 کی دہائی میں برطانوی ٹیلی ویژن پر مختلف ڈراموں میں کام کر کے اپنی پہچان بنائی، پھر ہالی ووڈ میں اپنی اداکاری کا لوہا منوایا اور پوری دنیا میں شناخت حاصل کی۔ 1987 میں بننے والی جیمز بونڈ سیریز کی فلم ''دی لیونگ ڈے لائٹس۔ The Living Daylights'' میں افغان مجاہد کا کردار نبھایا۔ 1994 میں آرنلڈ شوازنیگر کی مشہور فلم ''ٹرولائز۔ True Lies'' میں مذہبی انتہا پسند کا کردار ادا کیا۔ دیگر بہت ساری فلمیں ان کے کریڈیٹس پر ہیں۔

پاکستانی نژاد ''رضوان احمد'' نے پاکستانی نژاد برطانوی ناول نگار ''محسن حامد'' کے ناول پر نائن الیون کے تناظر میں بننے والی فلم ''دی ریلکٹنٹ فنڈامینٹلیسٹ۔ The Reluctant Fundementalist'' میں مرکزی کردار نبھایا، اس فلم کو امریکا، برطانیہ، پاکستان، کینیڈا اور بھارت سمیت پوری دنیا میں پسند کیا گیا۔ اس کے علاوہ ''رضوان احمد'' نے درجن بھر فلموں کے ساتھ ساتھ برطانوی ٹیلی ویژن کے چار ڈرامے اور تھیٹر میں بھی اداکاری کے جوہر دکھائے۔

پاکستانی نژاد اسکاٹش اداکار ''عطا یعقوب'' کو برطانیہ سمیت انگریزی فلمی صنعت میں پسند کیا گیا، ان کی سب سے کامیاب فلم ''اے فاؤنڈ کس۔ Ae Found Kiss'' میں بہترین اداکاری کرنے پر ''برٹش انڈیپنڈنٹ فلم ایوارڈ'' کے لیے نامزد بھی کیا گیا اور ایک جرمن فلم ''فرنیس لینڈ۔ Fernes Land'' میں کام کرنے کے علاوہ برطانوی ڈراما سیریل ''Lip Service'' میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے۔ انھوں نے درجن بھر سے زاید فلموں اور ڈراموں میں کام کیا اور برطانوی فلم بینوں کے دل میں جگہ بنائی۔

بی بی سی کی پروڈکشن میں 2010 کو بنائی گئی فلم ''ویسٹ از ویسٹ'' میں نوجوان پاکستانی نژاد اداکار ''عاقب خان'' نے اپنا کردار ایسی خوبی سے نبھایا کہ فلمی پنڈت بھی تعریف کرنے پر مجبور ہو گئے، فلم کے ساتھی اداکاروں میں بھارت کے آنجہانی اداکار ''اوم پوری'' بھی تھے، جن کے مدمقابل یہ جم کر کھڑے رہے۔ وہ بہت سارے برطانوی ٹیلی ویژن کے کئی ڈراموں میں بھی اپنی اداکاری کے جوہر دکھا چکے تھے۔

''ایوب دین خان'' بھی ایک پاکستانی نژاد اداکار اور اسکرپٹ رائٹر ہیں۔ یہ گزشتہ دس پندرہ برسوں سے برطانوی فلموں اور ڈراموں میں اداکاری کر رہے ہیں، یہ تقریباً 20 فلموں اور ڈراموں میں اداکاری کے جوہر دکھا چکے ہیں، کئی پروڈکشنز کے لیے انہوں نے اسکرپٹ نگاری بھی کی ہے۔ ان کا سب سے مشہور کردار جسے انہوں نے نبھایا، یہ بھی پاکستانی نژاد برطانوی ناول نگار ''حنیف قریشی'' کے ناول پر بننے والی فلم ''سمی اینڈ روزی گیٹ لیڈ۔ Sammy and Rosie Get Laid'' میں تھا۔ ان کو اداکاری کے شعبے میں برطانیہ کے کئی اہم ایوارڈ بھی دیے گئے۔

برطانوی ٹیلی ویژن کے مزید پاکستانی نژاد ستارے، جنہوں نے کئی ڈراموں میں کام کیا، ان میں بابر بھٹی، صائمہ جاوید، شعیب خان، سرفراز منظور، اکبر الانا، شاہ رخ حسین، قاسم شفیق، شمیم علی، شاہد احمد، قاسم اختر، سعید جعفری، بدیع الزماں، غزل آصف، حجاز اکرم، حمزہ ارشد، عفتی چوہدری، جیف مرزا، مانی لیاقت، بینا منور، مرتضیٰ، نتاشا خان، ناز اکرام اللہ، سعدیہ عظمت، سائرہ خان، صنوبر حسین، سارا ڈھاڈا، شبانہ بخش، شازیہ مرزا، فرہاد ہارون، وقار صدیقی، افران عثمان اور زین مالک شامل ہیں۔

برطانیہ میں ہی قیام پذیر اور ایک عرصے تک فلم سازی کرنے والی شخصیت اور فلم ''جناح'' کے ہدایت کار ''جمیل دہلوی'' بھی ان برطانوی فنکاروں میں سے ایک ہیں، جنہوں نے بین الاقوامی سینما میں اپنی صلاحیتوں کو ثابت کیا۔ پاکستانی نژاد برطانوی ہدایت کار کی اس فلم ''جناح'' کی وجہ سے پاکستانی اداکاروں شکیل، طلعت حسین، خیام سرحدی، و نیزہ احمد کو بھی بین الاقوامی سینما میں کام کرنے کا موقع ملا۔

یہ وہ فنکار ہیں، جن کا کسی نہ کسی طرح سے تعلق پاکستان سے بنتا ہے۔ کسی کے والدین نے پاکستان سے ہجرت کی اور برطانیہ میں بس گئے۔ کسی کی پیدائش پاکستانی کی ہے، مگر کوئی کم عمری میں

برطانیہ چلا گیا۔ ان میں سے کئی ایسے فنکار بھی ہیں، جن کا خاندان نسل در نسل برطانیہ میں ہی آباد ہے۔ دنیا بھر میں مسلمانوں اور پاکستانیوں کے خلاف دہشت گردی کا راگ تو الاپا جاتا رہا ہے، مگر ان فنکاروں کا کوئی حوالہ نہیں دیتا۔ فنکاروں کی اکثریت کو ایک طویل عرصہ کام کرنے کے باوجود حق شناسائی نہیں دیا گیا، ان فنکاروں کے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ نئی نسل سے وابستہ کئی پاکستانی فلم ساز اب بھی اپنے حصے کی شمع روشن کیے ہوئے ہیں۔

امریکی سینما، جس کی پہچان ''ہالی ووڈ' کے حروف ہیں، اس کی دھوم ساری دنیا میں ہے۔ ایشیائی ممالک اور بالخصوص جنوبی ایشیا کے ملکوں میں ''ہالی ووڈ'' کی حیثیت صرف ایک فلمی صنعت کی نہیں ہے۔ پاکستان، بھارت، بنگلہ دیش، ایران، چین اور جاپان میں تو فلم بینوں کی یہ توقع ہوتی ہے، کسی بھی طرح ان کا فنکار بین الاقوامی سینما کی اس صنعت میں جا کر ضرور کام کرے۔ فنکاروں کا اپنا من بھی اس خیال پر عمل پیرا ہونے کے لیے مچل رہا ہوتا ہے کیونکہ ''ہالی ووڈ'' کی کسی فلم میں کام کرنے کو بھی ایک طرح سے اعزاز ہی سمجھا جاتا ہے۔ بھارت کے فنکاروں نے کافی حد تک اس خواہش کو پورا کرلیا، ان کے ہاں سے نصیرالدین شاہ، اوم پوری، عرفان خان، امیتابھ بچن، عامر خان، انیل کپور سمیت کئی دیگر فنکار ہالی ووڈ میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا چکے ہیں۔ بنگلہ دیش کے فنکاروں کا اس صنعت میں کام کرنا ایک خواب ہے۔ ایران اپنی فلموں کے ذریعے دنیا کے تمام بڑے فلم فیسٹیولز میں اپنے فن کی داد حاصل کر چکا ہے۔ چین اپنی فلمی صنعت کے معیار کو عالمی سطح پر لانے کے لیے کوشاں ہیں، جاپان تو یوں سمجھ لیں، ایشیا میں ہالی ووڈ کی ایک شاخ ہے، جب بھی ہالی ووڈ میں نئی فلم ریلیز ہوتی ہے، تو اس کا پریمیئر شو ٹوکیو میں ضرور ہوتا ہے، وہ فلم چاہے سلوسٹر اسٹالون کی ہو یا ٹام کروز کی، وہ جاپان اپنی فلم کے پریمیئر میں ضرور جاتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے، ہمارے کئی فنکار ہالی ووڈ میں کام کر چکے ہیں، کئی پاکستانی اور پاکستانی نژاد فنکار وہاں کام کر رہے ہیں، مگر ہم میں سے اکثریت ان سے واقف نہیں ہے۔

عہد حاضر میں اس وقت ہالی ووڈ میں کام کرنے والے نمایاں اداکار کا نام ''فرحان طاہر'' ہے۔ بہت کم لوگ اس بات سے واقف ہوں گے کہ یہ پاکستان کے معروف ڈراما نگار ''امتیاز علی تاج'' کے نواسے اور پاکستانی شوبز کی معروف شخصیت ''نعیم طاہر'' کے صاحب زادے ہیں۔ یہ امریکا میں پیدا ہوئے، لاہور میں بچپن گزرا۔ اداکاری کا آغاز پاکستان میں ہی کر دیا تھا مگر اس شعبے میں مزید پڑھنے کے لیے امریکا چلے گئے۔ ہالی ووڈ میں قدم رکھنے سے پہلے باقاعدہ تھیٹر کی تربیت حاصل کی۔ امریکی ٹیلی ویژن کے ڈراموں سے اداکاری کے پیشے کی ابتدا کی اور امریکی فلموں میں اپنی صلاحیتوں کا بھرپور لوہا منوایا، جس کی ایک مثال 2013 میں ان کی ریلیز ہونے والی فلم ''ایسکیپ پلان۔Escape Plan'' ہے، جس میں انہوں نے ہالی ووڈ کے دو بڑے اداکاروں آرنلڈ شوازنیگر اور سلوسٹر اسٹالون کے مدمقابل کام کیا۔ فرحان طاہر اس کے علاوہ ''چارلی ولسنز وار'' اور ''آئرن مین'' جیسی کامیاب فلموں میں بھی

اداکاری کے جلوے دکھا چکے ہیں۔ میری خوش نصیبی ہے کہ جب یہ پاکستان آئے تو مجھے ان سے تفصیلی انٹرویو کرنے کا موقع بھی ملا۔

ہالی ووڈ میں ایک اور چمکتا ہوئے پاکستانی ستارے کا نام ''اقبال تھیبا'' ہے۔ امریکا میں پڑھائی کی غرض سے آئے، بیچلر آف سائنس کرنے کے بعد خیال آیا، ان میں اداکاری کرنے کی صلاحیت تھی، اس شوق کی خاطر دوبارہ یونیورسٹی میں داخلہ لیا اور اداکاری کی تعلیم حاصل کی، پھر انہوں نے اپنے لیے راستہ تلاش کرنے کی کوشش کی اور کئی برس تک تن تنہا اپنے جنون کی خاطر متلاشی رہے، آخرکار 90 کی دہائی میں انہیں قومی سطح کے ایک کمرشل میں کام کرنے کا موقع مل گیا۔ یہ پہلے جنوب ایشین فنکار تھے، جنہوں نے کسی امریکی قومی اشتہاری مہم میں حصہ لیا۔ کراچی میں پیدا ہونے والے اس اداکار نے اپنے فن کی منزل ہالی ووڈ تک پہنچنے کے لیے امریکی ریستورانوں میں برتن بھی دھوئے، مگر ہمت نہیں ہاری۔ امریکی ٹیلی ویژن سے اپنی اداکاری کا آغاز کیا۔ امریکا کی مقبول ڈراما سیریز ''فرینڈز۔Friends'' میں بھی اداکاری کا مظاہرہ کیا۔ ہالی ووڈ میں کئی فلموں میں بھی اداکاری کی، جن میں سرفہرست فلم ''ٹرانسفارمرٹو۔Transformers-2'' ہے۔ کئی اہم اعزازات جیتنے والے اس پاکستانی اداکار نے بہت حد تک ہالی ووڈ کے حلقوں میں اپنی شناخت بنالی ہے۔

ایک اور پاکستانی ستارہ جس کی چمک ہالی ووڈ کی روشنیوں میں اضافہ کر رہی ہے، اس کا نام ''عمر خان'' ہے۔ لاہور سے تعلق رکھنے والا یہ نوجوان کم عمری میں والدین کے ہمراہ سویڈن منتقل ہوگیا تھا۔ بچپن سے ہی اسے مارشل آرٹ اور باکسنگ میں دلچسپی تھی اور اسکول کے زمانے سے ہی یہ ویب کیم پر فلمیں بنایا کرتے، ان کا یہ رجحان اداکاری کی جانب لے آیا۔ انہوں نے مارشل آرٹ کو باقاعدہ اپنایا اور سویڈن میں ہی کئی رسالوں اور ٹیلی ویژن سے ان کی شہرت کی ابتدا ہوئی۔ اس کے بعد ہالی ووڈ میں قدم رکھا۔ شوبز کیریئر کا آغاز ''اسٹنٹ مین'' کی حیثیت سے کیا، ماڈلنگ بھی کی اور اب بطور اداکار بھی مصروف ہیں۔ اب تک یہ بحیثیت اسٹنٹ ڈائریکٹر 4 اور اداکار 3 فلموں اور ڈراما سیریز میں کام کر چکے ہیں، ان میں ''ہنگر گیم، پارٹ 1'' جیسی شہرت یافتہ فلم بھی شامل ہے۔

کامران پاشا بھی ایک باصلاحیت فنکار ہیں، انہوں نے ناول نگاری، ڈرامانویسی، پروڈکشن اور دیگر کئی شعبوں میں خود کو منوایا۔ انہوں نے امریکی ٹیلی ویژن اور ہالی ووڈ میں اپنے لفظوں کا جادو جگایا۔ کراچی میں پیدا ہونے والے اس نوجوان نے بھی کم عمری میں امریکا میں سکونت اختیار کی۔ انہوں نے 2 ناول لکھے، جن کا پس منظر اسلامی تاریخ تھا۔ پروڈیوسر کی حیثیت سے انہوں نے 5 ڈراما سیریز لکھیں، جن ''سلیپر سیل۔Sleeper Cell'' کو امریکا میں بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ ڈراما نگار کی حیثیت سے 8 منصوبوں پر کام کیا، جبکہ ہدایت کار اور اداکار کی حیثیت میں بھی اپنی صلاحیتوں کو نکھارا۔

احمد رضوی بھی ایک باصلاحیت پاکستانی اداکار ہیں، جو امریکا میں اپنا شوبز کیریئر بنانے کی

جدوجہد میں مصروف ہیں۔ لاہور سے تعلق رکھنے والے اس نوجوان نے اداکاری، ہدایت کاری اور پروڈکشن تینوں شعبوں میں اپنی قسمت آزمائی ہے۔ اداکار کی حیثیت سے یہ 6 فلموں میں کام کر چکے ہیں، جبکہ ہدایت کاری اور پروڈیوسر کی حیثیت سے ایک ایک فلم ان کے کریڈٹ پر ہے۔ اداکاری کے حوالے سے ان کی مقبول فلم ''مین پُش کارٹ۔ Man Push Cart'' ہے، جس کا ہدایت کار ایک ایرانی فلم ساز ہے۔ اس فلم کی کہانی ایک پاکستانی گلوکار کی امریکا میں کیریئر بنانے کی جدوجہد پر مبنی ہے، اس فلم پاکستانی گلوکار ''عاطف اسلم'' کا نام بھی ہے، جن کی آواز کو بھی اس فلم میں شامل کیا گیا۔

میر ظفر علی بھی ایسا ہی ایک پاکستانی نوجوان ہنر مند ہے، جو تین مرتبہ آسکر ایوارڈ جیتنے والی ٹیکنیکل ٹیم کا رکن رہا ہے۔ اس نے ہالی ووڈ میں اپنے کیریئر کا آغاز ''دی ڈے آفٹر ٹومارو۔ The Day After Tomorrow'' سے کیا، اس کے بعد انہوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔ ان کی ابتدائی کامیاب فلموں میں 2007 میں ریلیز ہونے والی فلم ''دی گولڈن کمپاس۔ The Golden Compass'' اور ''گھوسٹ رائڈر۔ Ghost Rider'' پھر ''اسپائڈر مین تھری۔ Spider-Man 3'' جیسی فلمیں شامل ہیں۔ 2008 میں ''دی انکریڈیبل ہالک۔ The Incredible Hulk'' اور ''دی ممی۔ The Mummy'' میں انہوں نے اپنے فن کا جادو جگایا۔ 2009 میں ''آئی لینڈ آف دی لوسٹ۔ I Land of the Lost'' جیسی فلم میں وویژول ایفکیٹس سے فلم کی کہانی میں حقیقی جان ڈال دی۔ 2011 میں ''ایکس مین، فرسٹ کلاس۔ X-Men: First Class'' جیسی فلم میں اپنا ہنر پیش کیا۔ 2012 میں ''لائف آف پی۔ Life of Pi'' میں کام کیا۔ 2013 میں ریلیز ہونے والی فلم ''فروزین۔ Frozen'' میں ایک مرتبہ پھر بہترین کام کرنے پر تیسری مرتبہ اس ٹیم کا حصہ بنے، جس کو آسکر ایوارڈ سے نوازا گیا۔ مگر ہمارے میڈیا کو کراچی کا یہ نوجوان نظر نہیں آیا، جس نے یکے بعد دیگرے کئی اکادمی ایوارڈز جیت کر حقیقی معنوں میں ملک کا نام روشن کیا۔

میر ظفر علی اب تک ہالی ووڈ کی تقریباً 20 بہترین فلموں میں اینی میشن اور گرافکس کے جوہر دکھا چکے ہیں اور یہ غلط فہمی دور کر لی جائے کہ پہلی پاکستان فلم ساز، جس کا شعبہ بھی دستاویزی فلمیں ہیں، جن کا نام ''شرمین عبید چنائے'' ہے، انہوں نے پہلا آسکر ایوارڈ حاصل کیا، ایسا بالکل بھی نہیں ہے۔ شرمین عبید چنائے کی فلم ''سیونگ فیس'' کو 2012 میں جو آسکر ایوارڈ ملا، وہ مشترکہ ایوارڈ تھا، جس میں شرمین کے علاوہ ''ڈینیئل جونگ'' بھی شامل تھا، جسے یہ اعزاز دیا گیا۔ ڈینیئل کا دستاویزی فلمیں بنانے کا ایک وسیع پس منظر ہے، جس کا پاکستانی میڈیا نے برائے نام ذکر کیا، جبکہ حقیقت میں وہ اس انعام یافتہ دستاویزی فلم کا مرکزی ہدایت کار تھا۔ لہٰذا میر ظفر علی یہ کارنامہ بہت پہلے انجام دے چکے ہیں۔

اسی طرح دیگر پاکستانی فنکاروں میں دو پاکستانی نژاد اداکارائیں جن کے نام ''سعیدہ امتیاز'' اور ''نرگس فخری'' ہیں، انھوں نے امریکا سے اپنے کیریئر کا آغاز کیا۔ ماڈلنگ اور اداکاری کے شعبے

میں جوہر دکھائے، پھر ان دونوں نے سوچا، اپنے آبائی علاقے کی فلمی صنعت میں جا کر کام کریں۔ ''سعیدہ امتیاز'' پاکستان آ گئیں اور اپنی پہلی پاکستانی فلم ''کپتان'' میں کام کیا، یہ فلم موجودہ وزیر اعظم عمران خان کی زندگی پر بنائی گئی ہے، مگر ابھی تک ریلیز نہیں ہوئی، اس لیے ''سعیدہ امتیاز'' کے فلمی مستقبل کا فیصلہ بھی نہیں ہوا۔ نرگس فخری کے والد کا تعلق پاکستان جبکہ والدہ کا تعلق بھارت سے تھا، وہ والدہ کے ملک چلی گئیں، وہاں اپنے کیریئر کا آغاز کیا اور اب کامیابیاں سمیٹ رہی ہیں۔

ہالی ووڈ کی معروف اداکارہ انجلینا جولی کی فلم جو پاکستان میں اغوا ہونے والے امریکی صحافی ''ڈینیل پرل'' پر بنائی گئی، اس فلم کا نام ''اے مائٹی ہارٹ۔ A Mighty Heart'' تھا، جس کو 2007 میں پوری دنیا میں ریلیز کیا گیا تھا۔ اس میں دو پاکستانی اداکاروں عدنان صدیقی اور ساجد حسن نے کردار نبھائے۔ فلم کے شعبے میں امریکا سے ہی تعلیم یافتہ ''صبیحہ ثمر'' کی ہدایت کردہ فلم ''خاموش پانی'' نے عالمی سطح پر بے پناہ کامیابیاں حاصل کیں۔ اس فلم میں پاکستان سے سلمان شاہد، عابد علی اور دیگر نے کام کیا۔

ہالی ووڈ میں مزید کئی ایسے نام ہیں، جن کی فلمی صنعت میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے جدوجہد جاری ہے، ان میں سے چند ایک نمایاں ناموں میں سید فاہد احمد، علی خان، سعد صدیقی، سلیمہ اکرم، حمید شیخ، جواد تالپور، عزیر سپرا، بی بی رضیہ، عاطف وائے صدیقی، طیبہ شمسی، فیصل اعظم، ممتاز حسین، سونیا، سمیع نوید، اسد درانی، صائمہ چوہدری، کمیل تجانی، علی نقوی، سومی علی، مہر حسن، لاریب عطا، ڈاکٹر حسن ذیشان اور دیگر شامل ہیں۔ دنیا کی سب سے بڑی فلمی صنعت ''ہالی ووڈ'' میں پاکستانیوں کی کامیابیوں کا سفر جاری ہے۔ ہمیں ان تمام فنکاروں کی حوصلہ افزائی کی ضرورت ہے تاکہ ان کو دیارِ غیر میں رہتے ہوئے یہ احساس رہے، ہم وطن ان کی جدوجہد سے غافل نہیں ہیں۔

بین الاقوامی سینما کے منظر نامے پر کس طرح پاکستانی فنکار کئی دہائیوں سے چھائے رہے ہیں، یہ اپنی مثال آپ ہے، لیکن دنیا کے کئی ممالک ایسے بھی ہیں، جن کی فلمی صنعت سے ہم لوگ ذرا کم واقف ہیں، ان کی فلموں میں بھی پاکستانی فنکاروں نے کام کیا۔ پاکستانی اداکاروں کے اس پہلو پر پہلے کبھی لکھا نہیں گیا۔ ہمارے ہاں ساری توجہ ہالی ووڈ تک رہتی ہے، بہت تیر ماریں تو ہالی ووڈ تک بات چلی جاتی ہے، آگے کی کہانی ادھوری ہے۔

یہاں جن فلموں کا تذکرہ مقصود ہے، وہ دنیا کی مختلف زبانوں میں بنائی گئیں، پھر انہیں ڈب کر کے مزید کئی ممالک میں نمائش کے لیے پیش کیا گیا، ان ممالک میں جرمنی، اٹلی، فرانس، سویڈن، اسپین، فن لینڈ، ارجنٹائن، برازیل، یونا، ہنگری، ڈنمارک، پرتگال، ترکی، جاپان، جنوبی کوریا، کینیڈا، افغانستان، پاکستان اور دیگر ممالک شامل ہیں۔ ان میں ایک فلم سرفہرست ہے، جس کا یہاں اب تذکرہ مقصود ہے۔ اس فلم کے متعلق جان کر حیرت ہوتی ہے، اس شاہکار فلم پر پاکستان میں کبھی کیوں بات نہیں کی گئی؟ میری تحقیق کے سفر میں اس فلم کی بازیافت حیرت ناک مرحلہ تھا، یقینی طور پر یہ حیران کن فلم ہے۔ یہ جرمن

زبان میں بنائی گئی ایک فلم تھی، جس کا جرمن میں ٹائٹل "Kommissar X jagt die roten Tiger" اور انگریزی میں "FBI Operation Pakistan" تھا۔ اردو میں اس کا نام "ٹائیگر گینگ" رکھا گیا تھا۔ عالمی سطح کی اس فلم کے ہدایت کار "ہیرالڈ رینل۔ ReinlHarald" تھے، انہوں نے اس فلم کو یورپ کے 6 ممالک میں ریلیز کیا۔ 1971 میں مغربی جرمنی 1972 میں اٹلی 1973 میں فرانس اور سویڈن 1974 میں اسپین اور فن لینڈ میں ریلیز کیا گیا۔ پاکستان میں اس فلم کو 1974 میں نمائش کے لیے پیش کیا گیا اور کچھ فلم بینوں کے ذہن میں یہ ابھی تک منقش ہے۔ اس فلم کی پاکستان میں ریلیز کے موقع پر ایک فلمی تعارف مختصر "بک لیٹ" کی شکل میں چھاپا گیا تھا۔ پاکستان کے معروف ڈراما نگار اصغر ندیم سید نے بھی اس بازیافت کو سراہا، جبکہ معروف ڈراما نگار انور مقصود، اداکار راحت کاظمی نے بھی اس کی بازیافت پر حیرت کا اظہار کیا۔ اس کی بنیادی معلومات ایک جرمن ویب سائٹ سے میسر آئیں۔

اس فلم کا مرکزی خیال "ایم ویگنر۔ M Wegerer" کے ناول سے اخذ کیا گیا، اسکرین پلے لکھنے والوں میں 3 جرمن فلم نگار شامل تھے۔ کاسٹ میں پاکستانی، اطالوی اور جرمن اداکار شامل تھے۔ پاکستان سے محمد علی، زیبا، نشو، علی اعجاز، قوی خان اور ساقی شامل تھے۔ اٹلی سے ٹونی کینڈل اور جرمنی سے بریڈ حریث، گیسیلہ ہان، ارنسٹ فرٹیز فور برینگر، رائنر بیسیڈو، نینو کوردا، روبریٹو میٹینا، چارلس وکی فیلڈ، میک جارجر فلینڈرز اور دیگر اداکار شریک تھے۔ اس فلم کو اگر بنیاد بنایا جاتا تو پاکستانی یورپی ممالک کی فلمی صنعت تک بھی سہولت سے رسائی حاصل کر سکتے تھے، مگر اس پہلو پر کسی نے توجہ ہی نہیں دی، بلکہ اس فلم کو فراموش کر دیا گیا، صرف اوکسفرڈ کی شایع کردہ مشتاق گزدر کی کتاب "پاکستانی فلمی صنعت کے 50 سال" میں 1974 میں ریلیز فلموں میں اس کا نام ایک اردو فلم کے طور پر شامل ہے۔، جبکہ دیگر حوالوں کے ساتھ اس کی ریلیز کی تاریخ کا سال 1971 ہے۔

عالمی سطح کی اس فلم کی شوٹنگ تین ممالک میں کی گئی، جن میں افغانستان، پاکستان اور امریکا شامل ہیں۔ افغانستان میں اس کی شوٹنگ سرحدی علاقے کے پہاڑوں پر ہوئی، پاکستان میں پشاور اور لاہور میں مختلف مقامات جبکہ امریکا میں اس کی عکس بندی نیویارک میں کی گئی۔ یہ اتنے بڑے بینر کی فلم تھی کہ بیک وقت 4 پروڈکشن کمپنیاں مشترکہ طور پر اس سے منسلک تھیں۔ اپنے وقت کی ایک بڑے بینر کی ایسی فلم، جسے یورپ اور ایشیا سمیت پوری دنیا میں نمائش کے لیے پیش کیا گیا۔ "ٹائیگر گینگ" پاکستانی فلمی صنعت کا وہ پہلو ہے، جو گمنامی کے ملبے تلے دب گیا۔ معروف اداکار راحت کاظمی اور ڈراما نگار انور مقصود سے راقم نے اس فلم پر بہت تفصیل سے بات کی۔ راحت کاظمی کا کہنا ہے "میری محمد علی صاحب سے اتنی ملاقاتیں رہیں، مگر انہوں نے بھی کبھی اس فلم کا ذکر نہیں کیا، ہم سب کے لیے یہ بہت بڑی خبر ہے۔" انور مقصود کے پاس یورپین فلموں کا بہت بڑا کلیکشن ہے، انہوں نے بھی اس فلم کے بارے میں حیرت اور لاعلمی کا اظہار کیا، لیکن راقم کے پاس شواہد دیکھ کر وہ مان گئے اور کہنے لگے "یہ ایک ایسی فلم ہے، جس کی

فراموشی کا ہمیں پتا بھی نہ چل سکا۔"

پاکستان کے معروف اداکار "طلعت حسین" نے بھی بین الاقوامی سینما میں کام کیا، ان فلموں کے بارے میں بھی پاکستانی فلم بین بہت زیادہ نہیں جانتے۔ یورپ میں ان کی سب سے مقبول نارویجن فلم "امپورٹ ایکسپورٹ۔ Import-Export" ہے۔ 2005 کو ناروے میں بننے والی اس فلم میں طلعت حسین کے علاوہ آسیہ بیگم نے بھی کام کیا۔ یہ فلم پاکستان اور ناروے کی ثقافت کو مدنظر رکھتے ہوئے ہلکے پھلکے انداز میں بنائی گئی۔ اسے ناروے کی زبان میں ہی بنایا گیا۔ یورپ میں ایک اور ملک "فن لینڈ" میں بھی ریلیز کیا گیا، اس کے علاوہ انگریزی میں ڈب کر کے عالمی سطح پر بھی نمائش کے لیے پیش کیا گیا۔ اس فلم میں بہترین اداکاری کرنے پر طلعت حسین کو ناروے میں "بہترین معاون اداکار" کے اعزاز سے بھی نوازا گیا۔

1991ء میں ایک فلم "کے ٹو۔ K2" بنائی گئی۔ برطانوی ہدایت کار کی اس بنائی گئی فلم میں تین ممالک امریکا، برطانیہ اور جاپان کا اشتراک تھا، ان ممالک کے اداکاروں نے بھی اس میں اداکاری کی۔ دنیا کی دوسری عظیم چوٹی کو سر کرنے کی جدوجہد پر بنائی گئی اس فلم کو 11 ممالک میں ریلیز کیا گیا۔ اس فلم میں پاکستان سے بھی کئی اداکاروں نے کام کیا، جن میں سرفہرست اداکار "جمال شاہ" تھے، جبکہ دیگر پاکستانی اداکاروں نے مختصر کردار ادا کیے، ان میں بدیع الزماں، رجب شاہ، ابراہیم زاہد، علی خان، عبدالکریم، غلام عباس، اصغر خان، شبان، نذیر صابر اور شاہ جہاں شامل تھے۔ دنیا بھر کے اخبارات میں اس فلم پر شاندار تبصرے ہوئے مگر باکس آفس پر اس فلم کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔

بین الاقوامی سینما میں فیچر فلموں کے علاوہ کچھ دستاویزی فلمیں بھی ہیں، جن میں پاکستانی اداکاروں نے کام کیا اور ان کا موضوع پاکستان تھا۔ اس طرح کی فلمیں عموماً ٹیلی ویژن یا فلم فیسٹیویلز میں ریلیز کی جاتی ہیں۔ 2007 میں فرانسیسی ہدایت کار "پاسکل لمچے۔ Pascale Lamche" کی بنائی ہوئی فلم "پاکستان زندہ باد" بھی ایسی ہی ایک فلم تھی، جسے فرانسیسی زبان میں بنا کر وہاں کے ٹی وی پر پیش کیا گیا۔ یہ فلم نیدرلینڈ میں بھی ریلیز ہوئی۔

2008ء میں ہانگ کانگ میں بنائی گئی دستاویزی فلم "پاکستانی کی زونا" میں پاکستانی اداکار ناصر محمود نے کام کیا، جسے ہانگ کانگ جیسے ملک میں نمائش کے لیے پیش کیا گیا، جہاں شاذ و نادر ہی پاکستانی فلمیں دکھائی جاتی ہیں۔ 2008ء میں 2 جرمن ہدایت کاروں کی مشترکہ طور پر بنائی گئی دستاویزی فلم "پاکستان، سپرانیسچی آئی ایم فیلس۔ Pakistan-Spurensuche im Fels" کو جرمنی میں ہی نمائش کے لیے پیش کیا گیا۔ جرمنی کی ایک اور ہدایت کارہ "مارٹن ون ہارٹ" نے ایک دستاویزی فلم "دی ریڈ صوفی۔ The Red Sufi" بنائی، جسے انگریزی اور اردو زبانوں میں بنایا گیا۔ کینیڈین ہدایت کار "گورڈن بورواش" کی بنائی ہوئی دستاویزی فلم "آئی وٹنس نمبر چھیاسٹھ۔ Eye Witness

’’No 66‘‘ کو کینیڈا کے سرکاری پروڈکشن ہاؤس نے بنایا۔ کینیڈا کے ہی ایک فلم ساز Jason Bourque نے پاکستان میں ہونے والے امریکی ڈرون حملوں پر فلم بنائی، جس میں کسی پاکستانی فنکار نے کام تو نہیں کیا، لیکن موضوع پاکستان ہی تھا۔

برطانیہ اور امریکا کے بعد سب سے زیادہ جس ملک کی فلموں کو مقبولیت ملتی ہے، وہ بھارت ہے۔ اس ملک نے فلم کو باقاعدہ صنعت کی شکل دے رکھی ہے۔ بھارت میں ابھی تک دو قسم کے سینما کی روایات قائم ہیں، انہیں پیررل اور کمرشل سینما کہا جاتا ہے۔ پیررل سینما کی وجہ سے بھارت کو عالمی سطح پر توجہ ملی، بلکہ مقبولیت بھی حاصل ہوئی، لیکن بھارت سمیت پاکستان، بنگلہ دیش، افغانستان، سری لنکا، نیپال اور دیگر پڑوسی ممالک میں اس کی کمرشل فلمیں ہی زیادہ پسند کی جاتی ہیں۔

بھارت میں اسی لیے کمرشل فلمیں بڑی تعداد میں بنتی ہیں۔ ان میں کام کرنے والے اداکاروں میں بھارتی فنکاروں کے علاوہ پڑوسی ممالک کے فنکار بھی کام کرتے ہیں، مثال کے طور پر ماضی قریب میں ریلیز ہونے والی سلمان خان کی انڈین فلم ’’کِک‘‘ کی ہیروئن ’’جیکولین فیرنیڈس‘‘ کا تعلق سری لنکا سے تھا۔ وہ ’’مس سری لنکا‘‘ بھی رہ چکی ہے۔ ماضی میں نیپال سے تعلق رکھنے والی اداکارہ ’’منیشا کوئرالہ‘‘ اور عہد حاضر کے سینما میں پاکستانی نژاد امریکی شہری نرگس فخری کا کام کرنا اس بات کا ثبوت ہے۔

پاکستان سے بھی مختلف ادوار میں کئی فنکاروں نے کام کیا، انفرادی طور پر ان کا ذکر ہوتا ہے، مگر مجموعی طور پر ان پر کم بات ہوئی۔ مجموعی طور پر بھارتی فلموں میں کام کرنے والے اداکاروں کے 2 ادوار ہیں۔ پہلا دور 80 کی دہائی سے شروع ہو کر 90 کی دہائی کے ابتدائی برسوں پر ختم ہوتا ہے، جبکہ دوسرے دور کی ابتدا 00 کے ابتدائی برسوں سے شروع ہوتا ہے اور آج تک جاری ہے۔

پاکستانی پہلی اداکارہ ’’سلمیٰ آغا‘‘ تھیں، جنہوں نے 1982ء میں بھارتی فلم ’’نکاح‘‘ میں ’’راج ببر‘‘ کے مدمقابل کام کیا اور پاکستانیوں کے لیے بھارت میں شاندار طریقے سے کام کرنے کا راستہ ہموار کیا۔ پاکستان کے فلمی سپر اسٹار ’’ندیم‘‘ نے 1983ء میں بھارت کی صرف ایک ہی فلم میں کام کیا، جس کا نام ’’دوردیش‘‘ تھا اور اسی فلم کا ایک نام ’’گہری چوٹ‘‘ بھی ہے۔ یہ ان کی واحد بھارتی فلم تھی اور اس میں ان کا کردار بھی ثانوی تھا، نہ جانے پاکستانی فلمی ستارے نے اس فلم میں کیوں کام کیا، لیکن ان کو اس بات کا احساس ہو گیا ہوگا، جب ہی دوبارہ بھارتی فلمی صنعت کا رخ نہیں کیا۔ اس فلم میں ندیم کے علاوہ راج ببر، ششی کپور، شرمیلا ٹیگور، پروین بوبی اور رشی کپور نے بھی اداکاری کے جوہر دکھائے تھے۔

1989ء میں پاکستانی معروف فلمی جوڑی اور میاں بیوی ’’محمد علی‘‘ اور ’’زیبا‘‘ نے بھارتی ہدایت کار ’’منوج کمار‘‘ کے بے حد اصرار پر ایک فلم ’’کلرک‘‘ میں کام کیا، لیکن فلم کے ہدایت کار نے دونوں کے کردار بہت مختصر کر دیے، جس سے محمد علی اور زیبا کی دل آزاری ہوئی۔ اس کے بعد ان دونوں نے کسی بھارتی فلم میں کام نہیں کیا۔ اس فلم میں ان کے ساتھ دیگر بھارتی فلمی ستاروں میں منوج کمار، ریکھا، پریم

چوپڑا، اشوک کمار، ششی کپور اور دیگر شامل تھے۔

اسی برس 1989ء میں ہی پاکستان کے ممتاز اداکار ’’طلعت حسین‘‘ نے بھارتی فلم ’’سوتن کی بیٹی‘‘ میں ایک ثانوی کردار ادا کیا، ان کے علاوہ جتندر، ریکھا، جیا پرادہ اور دیگر بھارتی اداکار مدمقابل تھے۔ اس فلم میں طلعت حسین کا کام کرنا نہ کرنا برابر تھا، پھر بھی دیگر پاکستانی اداکاروں کی طرح انہوں نے نہ جانے کیوں اس فلم میں کام کر کے خود کو ضائع کیا۔ بھارت میں ان کی بھی یہ واحد فلم تھی۔ اسی سال ایک اور پاکستانی فنکار کے لیے بھارتی فلمی صنعت کے دروازے کھلے۔ یہ ’’محسن خان‘‘ تھے۔ ان کی پہلی فلم ’’بٹوارہ‘‘ تھی، جس میں دھرمیندر، ونود کھنہ، شمی کپور، ڈمپل کپاڈیہ اور امریش پوری نے بھی کام کیا تھا۔

1991ء میں پہلی مرتبہ کسی پاکستانی فنکار کو مرکزی کردار میں بھارتی فلم میں کاسٹ کیا گیا، وہ ’’زیبا بختیار‘‘ تھیں، جنہوں نے ہدایت کار ’’راج کپور‘‘ کی فلم ’’حنا‘‘ میں کام کیا۔ ان کے مدمقابل رشی کپور تھے۔ اس فلم کے مکالمے پاکستانی ڈراما نگار ’’حسینہ معین‘‘ نے ’’راج کپور‘‘ کی درخواست پر لکھے تھے۔ یہ فلم کامیاب رہی۔ 1993ء میں ’’انیتا ایوب‘‘ نے ’’دیو آنند‘‘ کی فلم ’’پیار کا ترانہ‘‘ میں پہلی مرتبہ کام کیا۔ 80 اور 90 کی دہائی میں پاکستانی فنکاروں کا سفر اس موڑ پر آ کر رک گیا۔ دونوں ممالک کے سیاسی حالات میں اتار چڑھاؤ کی وجہ سے فنکاروں کی آمد و رفت پر بھی اثر پڑا۔ کئی برسوں کے وقفے کے بعد 00 کی دہائی میں پھر کوئی پاکستانی فنکار کسی بھارتی فلم میں دکھائی دیا۔

2003ء میں انڈین پنجابی فلم ’’پنڈ دی کڑی‘‘ میں ’’وینا ملک‘‘ نے کام کیا، مگر فلم کو مقبولیت حاصل نہیں ہوئی، پھر اس نے جتنی فلموں میں کام بھی کیا، کسی میں اس کو خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ 2004 میں بننے والی فلم ’’دوبارہ‘‘ میں پاکستانی فلمی اداکار ’’معمر رانا‘‘ نے کام کیا، مگر انہیں کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی، اس فلم میں دیگر بھارتی اداکاروں میں جیکی شیروف، روینہ ٹنڈن، ماہیمہ چوہدری اور دیگر شامل تھے۔

2005ء میں ’’میرا‘‘ نے بھارتی فلم ’’نظر‘‘ میں کام کیا، اس فلم کے بعد بھی کئی فلمیں کیں، مگر وہ بھی دیگر پاکستانی فنکاروں کی طرح کامیاب نہ ہو سکی۔ اسی طرح ’’ثنا‘‘ نے ایک فلم ’’قافلہ‘‘ میں کام کیا، لیکن وہ فلم بھی ناکام رہی۔ پاکستان کے ایک شاندار فنکار ’’سلمان شاہد‘‘ نے 2006 میں بھارتی فلم ’’کابل ایکسپریس‘‘ میں کام کیا، یہ فلم زیادہ مقبول نہیں ہوئی، مگر ان کا کام تسلی بخش تھا، پھر دوسری فلم ’’عشقیہ‘‘ میں نصیر الدین شاہ کے مدمقابل ایسی جم کر اداکاری کی، ہر چند کہ کردار مختصر تھا، مگر اپنے صلاحیتوں کو دکھانے میں کامیاب رہے، اس فلم کو بے حد پسند کیا گیا۔

2007ء میں ’’جاوید شیخ‘‘ نے بھارتی فلم ’’اوم شانتی اوم‘‘ میں کام کیا، اس فلم کی کاسٹ میں شاہ رخ خان اور دیپکا پڈکون سمیت متعدد مقبول بھارتی فنکار تھے، اس کے بعد انہوں نے فلم ’’جنت‘‘ میں ولن کا کردار ادا کیا، یہ فلمیں پسند کی گئیں۔ 2007 ہی میں پاکستانی اداکار ’’میکال ذوالفقار‘‘ نے بھارتی فلم ’’شوٹ آن سائٹ‘‘ میں نصیر الدین شاہ، اوم پوری اور دیگر بڑے اداکاروں کے ساتھ کام کیا، مگر اس

پر کسی نے توجہ نہ دی، پھر انہوں نے ایک اور فلم ''یو آر مائی جان'' میں مرکزی کردار نبھایا، اس کا بھی کسی نے نوٹس ہی نہیں لیا۔ اس باصلاحیت اداکار کا کیریئر بالی ووڈ میں اپنوں کی بے حسی سے خاموشی کے ساتھ ختم ہوگیا، اگر اس کا استقبال بھی پاکستان میں علی ظفر یا فواد خان کی طرح کیا جاتا، تو ہمارا ایک اور اچھا فنکار بالی ووڈ میں اپنا فنی مقام بنالیتا، مگر افسوس یہ ہو نہ سکا، مگر گزشتہ برسوں میں یہ افسوسناک رجحان بھی دیکھنے کو ملا۔

2009 میں ''ہمایوں سعید'' نے بھارتی فلم ''جشن'' میں کام کیا۔ اس فلم کا میوزک تو مقبول ہوا، وہ بھی ایک پاکستانی گلوکار ''نعمان جاوید'' کا تخلیق کردہ تھا، جبکہ فلم بری طرح ناکام ہوگئی۔ 2010 میں مونا لیزا جس نے اپنا نام بدل کر سارہ لورین رکھ لیا ہے، اپنی پہلی انڈین فلم ''کجرارے'' میں کام کیا، مگر ناکام رہی۔ ''علی ظفر'' نے بھارتی فلمی صنعت میں قدم رکھا، اس کو بہت توجہ ملی، اس نے اپنی پہلی فلم ''تیرے بن لادن'' میں کام کیا، اس کے بعد کئی فلموں میں کام کیا، جن میں، لوکا تھا اینڈ، میرے برادر کی دلہن، لندن پیرس نیویارک، چشم بدور، ٹوٹل سیاپا اور کل دل شامل ہیں۔ انہیں کو کسی حد تک شہرت حاصل ہوئی۔ 2013 میں فلم ''بھاگ ملکا بھاگ'' میں پاکستانی نئی اداکارہ ''میشا شفیع'' نے اداکاری کی، وہ خود گلوکارہ بھی ہے۔ اس کا کردار بہت مختصر تھا۔ مجموعی طور پر فلم کامیاب رہی، مگر اس کے کردار پر کسی نے توجہ نہیں دی۔ 2013 میں ''سلمیٰ آغا'' اور ''رحمت خان'' کی بیٹی ''شاشا آغا'' نے اپنی پہلی فلم ''اورنگزیب'' میں کام کیا، مگر فلم ناکام رہی۔

2014ء میں ''حمیمہ ملک'' کی ''عمران ہاشمی'' کے ساتھ فلم ''راجا نٹور لال'' ریلیز ہوئی، اسے کچھ خاص کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ اسی برس میں دو پاکستانی ہیروز کی فلمیں ریلیز ہوئیں۔ پہلی فلم ''کریچر تھری ڈی'' جس میں پاکستانی اداکار ''عمران عباس'' نے ''بھارتی اداکارہ ''بپاشا باسو'' کے مدمقابل کام کیا اور دوسری فلم ''خوبصورت'' تھی، جس میں ''فواد خان'' نے ''سونم کپور'' کے مدمقابل کام کیا، انہیں بھی کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ ہوسکی۔ فواد خان فلم فیئر ایوارڈز میں پہلے پاکستانی فنکار ثابت ہوئے، جنہوں نے کیریئر کی ابتدا کا ایوارڈ وہاں کی فلمی صنعت میں اپنے نام کیا۔

2015ء میں ریلیز ہونے والی فلم ''بے بی'' میں کام کرنے والے رشید ناز اور میکال ذوالفقار نے کام کیا، اس فلم میں ان دونوں کو کام کرنے پر فلم بینوں کی طرف سے تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔ رشید ناز اسے پہلے ایک برطانوی فلم ''قندھار بریک، فورٹریس آف وار'' میں بھی اداکاری کے جوہر دکھا چکے ہیں، جبکہ میکال ذوالفقار کئی ایک بھارتی فلموں میں کام کر چکے ہیں، جن میں گاڈ فادر، شوٹ آن سائٹ، یو آر مائی جان اور دیگر فلمیں شامل ہیں۔ اسی سال میں معروف ہندوستانی فلم ساز مظفر علی نے پاکستانی اداکار عمران عباس کو مرکزی کردار میں لیا، مگر یہ فلم باکس آفس پر کامیابی حاصل نہ کرسکی۔ 2016 میں ریلیز ہونے والی فلم ''صنم تیری قسم'' اور 2017 میں ریلیز ہونے والی فلم ''رئیس'' اور ''موم'' کے علاوہ ''ہندی

میڈیم'' اب تک کے اس سلسلے کی آخری فلمیں تھیں، جن میں پاکستانی اداکاروں نے کام کیا۔ بالترتیب دیکھا جائے تو ماورا حسین، ماہرہ خان، سجل علی، عدنان صدیقی اور صبا قمر شامل تھے۔

2017ء میں پاکستانی فلم ''چلے تھے ساتھ ساتھ'' ریلیز ہوئی، یہ پاکستان چین دوستی کے تناظر میں بنائی گئی پہلی فلم ہے۔ زیر نظر فلم میں ایک چینی نژاد کینیڈین اداکار ''کینٹ ایس لیونگ'' نے کام کیا، یہ فلم دونوں ملکوں کے درمیان ثقافتی تناظر میں ایک اچھا تجربہ تھا۔ اسی سال ریلیز ہونے والی فلم ''ساون'' کے فلم ساز فرحان عالم ہیں، جو امریکا میں رہائش پذیر ہیں۔ انڈیا میں بننے والی فلم ''ہندی میڈیم'' بھی اسی سال ریلیز ہوئی، جس میں پاکستانی اداکارہ صبا قمر نے کام کیا تھا اور اس فلم کے تناظر میں اسے پاکستان اور انڈیا دونوں ملکوں میں بہت پذیرائی ملی تھی۔ 2018 میں علی ظفر کی فلم ''طیفا ان ٹربل'' ایسی فلم تھی، جس کی عکس بندی پاکستان کے علاوہ تھائی لینڈ اور پولینڈ میں ہوئی تھی اور وہاں کے مقامی فنکاروں نے اس فلم میں کام کیا تھا، اس کو بھی ہم بین الاقوامی سینما کی فلم کہہ سکتے ہیں۔ 2019 میں کوئی ایسی فلم ریلیز نہیں ہوئی، جس میں ہم اس تناظر سے کسی فنکار کو دریافت کرسکیں۔

دنیا بھر میں پھیلے ہوئے یہ پاکستانی فنکار ہمارا سرمایہ ہیں اور ہمیں ان روشن ستاروں پر فخر ہے۔ اب گزشتہ کچھ برسوں سے پاکستانی فلمیں بیرون ملک بھی ریلیز ہونے لگی ہیں، عکس بندی کا سلسلہ بھی چل نکلا ہے، جس کی وجہ سے بین الاقوامی سینما کے فلم بین بھی ہماری فلموں کی طرف متوجہ ہوں گے، یہ ایک اور اچھی علامت ہے، جس کے ذریعے پاکستانی فنکار اور سینما عالمی فلمی دنیا سے مزید قریب ہوسکے گا۔ پاکستانی فنکاروں کی ترقی کا یہ سفر تاحال جاری ہے، جس میں وقت کے ساتھ ساتھ اس تحقیق کا دائرہ کار مزید بڑھے گا۔

استفادہ

۱۔ فلمی ویب سائٹ۔ IMDB
۲۔ فلمی میگزین۔ ہالی ووڈ رپورٹر
۳۔ اخبار۔ میگزین سیکشن۔ نیویارک ٹائمز
۴۔ انسائیکلوپیڈیا۔ وکی پیڈیا
۵۔ اخبار۔ ہفت روزہ نگار
۶۔ ویب سائٹ۔ ڈان ڈاٹ کام
۷۔ اخبار۔ دی ایکسپریس ٹریبیون
۸۔ اخبار۔ روزنامہ ایکسپریس
۹۔ ''پاکستانی فلمی صنعت کے 50 سال'': مشتاق گزدر، آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی

۱۰۔ آن لائن پورٹل۔ویب سائٹ۔یوٹیوب

۱۱۔ ڈان بلاگز۔ڈان اردو۔آن لائن ایڈیشن

۱۲۔ ویب سائٹ۔رائل اکیڈمی آف آرٹس۔لندن۔برطانیہ

۱۳۔ ویب سائٹ۔آسکرگوڈاٹ کام۔اکادمی ایوارڈز

۱۴۔ ویب سائٹ۔پاکستان ٹیلی وژن۔آرکائیوز

۱۵۔ ویب سائٹ۔بی بی سی لندن۔برطانیہ

۱۶۔ ویب سائٹ۔فلم فیئرایوارڈز۔انڈیا

۱۷۔ اخبار۔جاپان ٹوڈے

۱۸۔ اخبار۔دی اساہی شیمبون

۱۹۔ ویب سائٹ۔جرمن بلاگ اسپاٹ ڈاٹ کام

۲۰۔ ویب سائٹ۔کینیڈین فلم پروڈکشن

۲۱۔ میگزین۔پاکستان۔میٹرولائیو

۲۲۔ انٹرویو۔پاکستانی اداکار۔راحت کاظمی

۲۳۔ انٹرویو۔پاکستانی ڈراما نگار۔انورمقصود

۲۴۔ انٹرویو۔پاکستانی ڈراما نگار۔اصغرندیم سید

۲۵۔ انٹرویو۔پاکستانی نژادفلم ساز۔جمیل دہلوی

□

فکشن کی تفہیم میں تنقید کا کردار

___ محمد حمید شاہد ___

جن دِنوں فکشن کے اِس طالب علم کا محمد عمر میمن مرحوم سے ماریو برگس یوسا کی کتاب ''نوجوان ناول نگار کے نام خطوط'' پر مکالمہ چل رہا تھا،تو یہ موضوع بھی زیر بحث آیا تھا کہ فکشن کو سمجھنے کے باب میں تنقید کا منصب کیا ہے؟ لگ بھگ ہم دونوں اِس بات پر متفق تھے کہ اردو میں فکشن پر جس قرینے کی تنقید لکھی جانے چاہیے تھی ویسی لکھی نہیں گئی؛ کچھ نام ضرور تھے جو بہ قول میمن صاحب فرض کفایہ کی ادائی تک اہم تھے اور بس۔خیر اس باب میں کوئی کلی طور پر میمن صاحب سے متفق نہ ہو تو بھی یہ بات سامنے کی ہے کہ فکشن کی فنی عملیات پر مباحث ہمارے ہاں لگ بھگ نہ ہونے جیسے رہے ہیں اور واقعہ یہ ہے کہ اس جانب توجہ دیے بغیر فکشن کی ڈھنگ سے تفہیم ممکن ہی نہیں ہے۔

فکشن کی تنقید پر ڈھنگ کا کام کیسے ہو کہ ابھی تو ہم لفظ فکشن پر ہی اٹکے ٹھہرے ہوئے ہیں۔معترضین کا کہنا ہے کہ فکشن نگاری کی اصطلاح کو کیوں کر تسلیم کیا جا سکتا ہے جب کہ دونوں الگ الگ زبانوں کے الفاظ ہیں اور یہ کہ یہ اصطلاحی ٹانکا بے جوڑ ہو کر اسے غیر فصیح بنا دیتا ہے۔ان احباب سے بصد ادب یہ کہنا ہے کہ نہیں صاحب! یہ اصطلاح بے جوڑ ہے نہ غیر فصیح۔واقعہ یہ ہے کہ ایسی کوئی اصطلاح ہمارے کھیسے میں تھی ہی نہیں جو ناول اور افسانے،دونوں پر بہ سہولت اور یکساں طور پر برتی جا سکتی۔ایسی اصطلاح کی ہمیں ضرورت تھی اور تلاش بھی اور دوم یہ کہ یہ اصطلاح اپنی اسی خصوصیت کے سبب ناول نگاری اور ڈرامہ نگاری جیسی اوّل اوّل مردود ہونے والی اصطلاحوں کی طرح ترویج پا چکی ہے۔صاحب! اُردو زباں کے اصول وضع کرنے والوں نے ایک اصول یہ بھی تو بتا رکھا ہے کہ جو رائج ہو گیا وہی فصیح ہے۔

اور ہاں یہ جو میمن صاحب نے فکشن کی تنقید پر فرض کفایہ والی پھبتی کسی تھی اور مغربی ادیبوں کے فن فکشن نگاری پر مکالموں کو اردو میں ڈھال کر یہ کمی پورا کرنی چاہی تھی،وہ کسی حد تک اس باب کی تنقید پر پھبتی بھی ہے تاہم کم سہی مگر اس باب میں ایسا کام بھی ہو چکا ہے کہ اس سے کنی کاٹ کر نکلنا ممکن نہیں ہے۔حسن عسکری،ممتاز شیریں،مہدی جعفر،سید وقار عظیم،مجتبیٰ حسین،احتشام حسین،شمس الرحمن فاروقی،گوپی چند نارنگ،عبدالمغنی،انیس ناگی،وارث علوی،عابد سہیل،دیوندر اِسر،شمیم حنفی،ڈاکٹر سلیم اختر،مرزا حامد بیگ ،ڈاکٹر انوار احمد اور دوسرے ناقدین کے فکشن پر قائم کیے گئے مباحث سے لے کر سکندر احمد کی کتاب''

افسانے کے قواعد'' تک چلے آئیں اور ان میں مظہر جمیل، آصف فرخی، ضیاالحسن، مبین مرزا اور امجد طفیل کے مضامین کا اضافہ کر کے ناصر عباس نیر کے اُس کارگر حیلے کو دیکھ لیں جس کے ذریعے انہوں نے اس فن کو سمجھانے کے لیے افسانوں کی کتاب میں کہانی میں تنقید کا قرینہ برت لیا تھا۔ اور ہمارے بعد والے ناقدین میں نسیم عباس احمر کی کتاب ''اُردو افسانے کے نظری مباحث'' اور فرخ ندیم کی ''فکشن کلامیہ اور ثقافتی مکانیت'' تک آجائیں، یہ ایسا کام ہے جسے اُردو فکشن کی تفہیم میں کام میں لایا جاسکتا ہے۔

فکشن کی تنقید کے اتنے بڑے سرمائے کے باوجود اگر تشنگی کا اِحساس ہوتا ہے تو اِس کا سبب یہ ہے کہ بالعموم فکشن کے موضوعات کی سطح پر یا زمانی اعتبار سے فہرست سازی کر لینے اور اس باب کے اشتراکات کو مفصل زیر بحث لے آنے کو ہی فکشن کی تنقید سمجھ لیا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ کسی زمانے کے مجموعی تخلیقی مزاج کی یہ تنقیدی تشکیل ایسی گمراہ کن ثابت ہوئی ہے کہ سیاسی سماجی موضوعات اور رجحانات پر لکھنے والے تو اہم ہوئے ہیں خود عمدہ فکشن کے نمونے ایسے عمومی مباحث کے نیچے دبتے چلے گئے ہیں ۔مرے کو مارے شاہ مدار، اس پر نئی تنقید کے نام پر تھیوری کے مباحث کا ایسا شور اُٹھا کہ تین دہائیاں ڈکار گیا ایسے میں المیہ یہ رہا فکشن پاروں کی تعیین قدر اہم نہ رہی۔ اگر کچھ ہوا تو یہ کہ فن پارے کو اپنی 'کل'' میں دیکھنے اور تفہیم کی صورتیں سجھانے کی بجائے اس کے حصے بخرے کر کے تجزیے کو ترجیح دی جاتی رہی۔ یہی سبب ہے کہ اس سارے عرصے میں فن پارہ بہ طور تخلیق ایک عمومی متن سے زیادہ اہم نہیں رہا۔ اچھے برے کی تمیز ختم ہو کر رہ گئی۔ باقی بچے تو وہ لسانی اور فلسفیانہ مباحث جنہیں پڑھ کر ایک بار شمس الرحمن فاروقی نے کہا تھا: ''اِن میں ادب کہاں ہے؟''

''آج کی نشست کے لیے منتخب کیا جانے والا موضوع ''فکشن کی تفہیم میں تنقید کا کردار''، مجھے یوں لگا ہے کہ ہماری اس تنقیدی روش پر عدم اطمینان کا اظہار بھی ہے۔ مجھے اس موضوع پر جو سوجھا اور اس باب کے سوچنے والوں کو پڑھ کر جتنا میں اخذ کر پایا ہوں، کوشش کرتا ہوں کہ اس کا ملخص اپنے لفظوں میں پیش کر دوں۔

۱۔ فکشن کی تنقید کا پہلا وظیفہ تو یہی ہے کہ وہ ایک عام متن اور فکشن کے تخلیقی متن میں تمیز کر سکے۔ یاد رہے کہ عام متن اپنے روایتی معنوں سے بندھا ہوا ہوتا ہے جب کہ تخلیقی عمل میں فکشن ہو جانے والا متن کئی معنیاتی امکانات کھولنے لگتا ہے۔ کہہ لیجئے وہ زبان جو کچھوے کی طرح اپنے خول میں سمٹی سمٹائی ہوتی ہے، اس خول سے نکلتی ہے اور نئے معنی جذب کرنے لگتی ہے۔ ایسا زبان سے تہذیبی اور ثقافتی معنی کی بے دخل کیے بغیر ہوتا ہے؛ کہہ لیجئے ایک ایسا جادو سا چل جاتا ہے کہ اُن میں توسیع اور نمو کو ممکن ہو جاتی ہے۔ جس طرح مکڑی جالا بن لیا کرتی ہے، کچھ ایسے ہی ایک معنیاتی ویب بن جاتا ہے۔ اور ہاں یہاں یہ اضافہ بھی کیے دیتا ہوں کہ ہر کہانی فکشن نہیں ہوتی مگر ہر فکشن پارہ کہانی کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ ماجرا نگاری فکشن میں اہم ہے، بہت اہم ہے لیکن وہ جو پشکن

نے کہا تھا کہ ''آہ! ننگی حسین نہیں ہوتی، کھٹکتی ہے'' تو یہ کہا اس باب کا بھی یوں سچ ہے کہ محض واقعہ کا بیان کہانی کو ننگا کر کے اُتھلا بنا دیتا ہے جبکہ فکشن کے قرینے اس ننگے بدن کا وہ مہین لباس ہیں جن سے اس کی جمالیات مرتب ہوتی ہے۔

۲۔ فکشن کا تنقید کا دوسرا وظیفہ یہی ہے کہ وہ یہ سوال قائم کرے کہ فن پارے کی جمالیات کن وسائل سے مرتب ہو رہی ہے۔ ہر فنکار کے ہاں مرتب ہونے والی جمالیات میں وسائل چاہے بہت معمولی سطحوں پر ہی سہی بہت مختلف ہو جایا کرتے ہیں۔ ہم جنہیں بالعموم معمولی سمجھ کر نظر انداز ہو رہے ہوتے ہیں وہ اتنے معمولی بھی نہیں ہوتے، جس طرح انگوٹھے کی لکیریں معمولی سے ردوبدل سے ایک شخص کا دوسرے سے مختلف شناخت نامہ مرتب کرتی ہیں، بہ ظاہر ایک جیسے اور ایک جتنے اعضا کے مالک ایک الگ شخصیت کا شناخت نامہ؛ بعینہ یہاں جمالیاتی وسائل کا یہی معمولی سا فرق ایک تخلیق کار کا تخلیقی شناخت نامہ مرتب کرتا ہے۔ ایک فکشن نگار کے ہر فن پارے کی جمالیات اپنے تخلیقی مزاج کے دائرے کے اندر مرتب ہوتی ہیں مگر وہ تخلیقی مواد کے پیش نظر اس کا مزاج بدل لیا کرتا ہے یوں جیسے ایک مصور پورٹریٹ بناتے ہوئے محض طے شدہ لکیروں کے بہاؤ میں ایک لرزش رکھ کر چہرے کے تاثرات بدل کر رکھ دیتا ہے۔ ایک تخلیق کار کے ہاں برتے جانے والے فکشن کے جمالیاتی قرینوں کے گرد جو بڑا دائرہ بنتا ہے وہ اس کے اسلوب کا ہے۔

۳۔ اسلوب، فکشن کی تنقید کا بہت محبوب موضوع رہا ہے۔ جس طرح فکشن پڑھنے کا طبعی میلان نہ رکھنے والا فکشن سے حظ اٹھا سکتا ہے نہ اُس پر اس کی ترسیل ممکن ہے، بالکل اسی طرح، کسی فکشن نگار کا اُسلوب سمجھے بغیر اُس کے فکشن سے استفادہ ممکن نہیں ہے۔ یاد رہے ہر فکشن نگار اپنے تخلیقی عمل میں یہ اسلوب اپنے اسلوب حیات سے اخذ کرتا ہے۔ کہہ لیجئے اسلوب میں اکتساب کم کم اور خداداد صلاحیت کہیں زیادہ کام کر رہی ہوتی ہے۔ یہ اسلوب ہی ہے جو لکھنے والے کے ہاں گداز اور Pathos کی وہ لہریں رکھ دیتا ہے جو قاری کے دل کی دھڑکنیں قابو میں کر لیتی ہیں۔ یہی میں یہ بھی کہہ دوں کہ فکشن لکھنے والا اپنے تخلیقی عمل میں ایک اور سطح وجود پر اپنی ذات کی دریافت بھی کر رہا ہوتا ہے۔ یہ دریافت ہونے والی ذات زندگی کے عام ہنگاموں میں مصروفِ کار فرد کی شخصیت کا اظہار نہیں ہوتی بلکہ پوٹینشل کے اعتبار سے بہت مختلف اہم اور بھیدوں بھری ہوتی ہے جو ایک اسلوب کو یوں ڈھالتی ہے جیسے کسی سانچے میں کھولتی بہتی دھاپ کو ڈال کر ڈھال لیا جاتا ہے۔ ایک ہی زمانے میں رہنے والے، ایک جیسے موضوعات برتنے والے، ایک جیسے لسانی وسیلوں کو کام میں لانے والے، اسی اسلوب کے وسیلے سے تخلیقی سطح پر مختلف ہو جاتے ہیں؛ بالکل اس طرح، جیسے ایک ہی گھر میں، ایک ہی باپ کے نطفے سے، ایک ہی ماں کی کوکھ سے پیدا ہونے والے بچے مختلف ہو جایا کرتے ہیں۔ فکشن کی تنقید اس وقت تک فن پاروں کی ڈھنگ سے تفہیم کا فریضہ ادا

نہ کر پائے گی جب تک اس اسلوب کو ڈھنگ سے آنکنے کے لائق نہ ہو گی۔

۴۔ ناقدین کی یہ بات بھی گرہ میں باندھنے کے لائق ہے کہ فکشن کا بیانیہ ایک زاویہ نظر کے تحت مرتب ہوتا ہے۔ لکھنے والا ایک زمانے میں اور ایک زمین پر اور ایک خاص مقام سے اور خاص نظر ایک منظر دیکھتا ہے۔ ایک ایسا منظر جس میں بہ حیثیت انسان اس کے لیے دلچسپی کا سامان موجود ہوتا ہے، یا اس منظر میں سے کچھ رس رس کر اُس کے وجود میں جذب ہو رہا ہوتا ہے؛ یوں ایک تناظر قائم ہوتا ہے۔ یہ تناظر ایسا ہے جو ایک تخلیق کار اور اُس کے ناقد کے ہاں عین مین قائم نہیں ہو پاتا۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ ایسا ہو پائے بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ خود تخلیق کار اپنی تخلیق کو قاری کی حیثیت سے پڑھتے ہوئے بھی اس تناظر میں قدرے ترمیم کر لیتا ہے؛ تاہم ایسا نہیں ہے کہ اس تناظر کو کلی طور پر منہا کر کے نئے تناظر میں فن پارے کی زیادہ بہتر تفہیم کو ممکن بنا لیا جائے۔ فکشن کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ اپنی زمین پر پورے قدم جما کر چلتا ہے، اور اپنے زمانے میں پورے سانس لیتا ہے تاہم یہ سب ایسے قرینے سے ہوتا ہے کہ وہ اپنی الگ اقدار مرتب کر لیتا ہے جو زماں و مکاں بدلنے سے بھی اپنی پہلی معنویت کو ترک کیے بغیر نئی معنویت کے لیے گنجائشیں پیدا کر لیتا ہے بالکل اس قدیم شاہکار فن پارے کی طرح جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اپنی اسی تخلیقی قدر کے سبب بہ ظاہر نئے زمانے سے اُچٹا ہوا اور اُکھڑا ہوا ہو کر بھی ہمیشہ بامعنی، زیادہ قیمتی اور لائق توجہ ہو جایا کرتا ہے۔

۵۔ فکشن کی تنقید کو ان تیکنیکی وسیلوں کو بھی آنکنا ہو گا جو ایک فکشن نگار کہیں تو تمثیل کی صورت متن میں مرتب کرتا ہے اور کہیں ماجرائی قرینے سے، کہیں وہ شعور کی رو کے پیچھے بگٹٹ دوڑتا ہے اور کہیں مونتاژ بناتا چلا جاتا ہے۔ خود کلامی وسیلہ ہوئی ہے تو کیوں؟ مکالمہ آیا ہے تو کیسے؟ اور کہانی کن وسیلوں سے ایک عام سے واقعے سے اُٹھ کر ایک گوں کے لوگوں، اُن کے دُکھ سکھ اور اُن کے رویوں کی علامت ہو گئی ہے۔ تخلیق کار نے روایتی پلاٹ کو برتا ہے یا اس کو توڑ کر اس میں نے امکانات پیدا کر لیے ہیں۔

۶۔ بجا کہ فکشن کا معاملہ ایک زمانے اور ایک زمین سے ہوتا ہے مگر اس میں دیوار سے پرے جھانکنے اور وقت سے آگے دیکھنے کی للک اسے ماورائے حقیقت علاقوں اور زمانوں کی طرف بھی دھکیل دیتی ہے شاید اس لیے کہ فکشن نگار خلوص دِل سے سمجھتا ہے کہ ماوراء بھی حقیقت کی ہی توسیع ہے اور کون جانے کب جسے ماورا سمجھا جا رہا ہے وہ حقیقت ہو جائے کہ وہ جو اقبال نے کہا تھا ''کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون''، تو ہم نے اس دمادم آنے والی صدا کے ساتھ کبھی ماورائے حقیقت سمجھے جانے والے مظاہر کو حقیقت میں بدلتے دیکھا ہے۔

اور آخر میں مجھے فکشن کی تفہیم کی تنقیدی ابجد جو سوجھ رہی ہے اس کی صورت یوں بنتی ہے:

الف۔ یہ سمجھنا ہو گا کہ اجتماعی سطح پر برتی ہوئی اور مسلی ہوئی مادی دنیا والی زندگی اور ایک سیدھ میں چلنے والی حقیقت جو تاریخ نگاروں اور وقائع نویسوں کو مرغوب ہو جایا کرتی ہے، اسے سمجھنے اور فکشن کی حقیقت کو سمجھنے کے قرینے جدا گانہ ہیں۔ بالعموم فکشن کی حقیقت کو گھڑی ہوئی سمجھ کر جھوٹ کے خانے میں رکھ لیا جاتا ہے۔ ایسا سمجھنے والے فکشن کی حقیقت کو پا ہی نہیں سکتے جس میں زماں اور مکاں دونوں کو از سر نو ترتیب دے کر ایک نئی حقیقت ممکن بنالی جاتی ہے۔ برتی ہوئی گدلی حقیقت سے زیادہ یقینی اور تابناک اور بامعنی حقیقت۔

ب۔ فکشن نگار ہمیشہ خیر کے عمل سے جڑا ہوا ہوتا ہے اور جہاں جہاں اسٹیٹس کو اس عمل خیر میں مزاحم ہوتا ہے وہ وہاں وہاں بغاوت کر کے نئی اخلاقیات مرتب کرتا ہے۔ یہ فکری زمین پر نہیں بلکہ احساس کی زمین پر قدم جماتا ہے یہی سبب ہے کہ یہ علاقائی اور زمانی سرحدوں کو پھاند کر خیر کے آفاق کی سمت جست لگاتا رہتا ہے۔ ایسا کن قرینوں سے اور کہاں کہاں ممکن ہوا ہے تنقید کو اسے نشان زد کر کے تفہیم کے دریچے وا کرنا ہوتے ہیں۔

ج۔ یہ بھی دیکھنا ہو گا کہ فکشن محض گزرے واقعات کی روداد ہوتی ہے نہ حال کا روزنامچہ کہ اِس کی جست ماضی کی جانب ہوتی ہے اور مستقبل کی طرف بھی۔ ماضی میں اِس لیے کہ وہاں سے اِجتماعی لاشعور کی تہذیبی باز یافت ہوتی ہے اور مستقبل میں یوں کہ وہ اُمید کے نور پانیوں سے کناروں تک بھرا ہوا ہوتا ہے۔ تنقید کو جہاں اُن سرچشموں کا سراغ لگانا ہوتا ہے جہاں سے فکشن نے اِکتساب کیا، اُن جہتوں کو بھی نشان زد کرنا اسی کا وظیفہ ہے جہاں سے نئی معنویت کا استقبال ممکن ہو پاتا ہے۔

د۔ یہ بھی آنکنا ہو گا کہ فکشن محض لسانی ترتیب ہے نہ تیکنیکی ساخت، پلاٹ، کردار، مکالمہ، تناظر، رمزیت ایمائیت انہیں سمجھے بغیر فکشن پارے کو ڈھنگ سے سمجھنا ممکن نہیں۔ کہاں کون سی تیکنیک برتی گئی ہے، بیانیہ کن اجزا سے متشکل ہوا ہے، کہاں کہانی نے پلٹا کھایا ہے، شعور کی رو، خود کلامی، فلیش بیک، مکالمے، کولاژ، ڈرامہ، خبر کیا کچھ کہانی میں منقلب ہوا اور کیوں اور اس سے فن پارے کی کُل سے کیا معنویت برآمد ہوتی ہے۔

آج کا فکشن محض کہانی سماعی روایت کا زائدہ نہیں ہے یہ مواد اور تیکنیک کے اعتبار سے بہت پیچیدہ ہے اور اپنے ظاہری اسٹریکچر کے اندر ایک اور معنیاتی اسٹریکچر کی تعمیر کرتا ہے اسے محض موضوعات قائم کر کے اور ان موضوعات کی ذیل میں رکھ کر سمجھا جا سکتا ہے نہ محض زمانی دہائیوں کی تقسیم کے اندر رکھ کر۔ اردو تنقید کو اس باب میں زیادہ یکسوئی سے اور اُن سارے حیلوں کو برت کر تفہیم ممکن بنانا ہو گی جن سے آج کے انسان کی اپنی حسیات مرتب ہو رہی ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ اس ضمن میں ابھی بہت سا کام ہونا باقی ہے۔

ترجمہ کاری میں نئی فنی ضروریات

___ڈاکٹر شاہد اشرف___

تراجم کی ابتدائی تاریخ میں مذہب، فلسفے اور ادب کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ اس کا بنیادی مقصد علمی ورثے کو دوسروں تک پہنچانا تھا۔ یونانی علوم نے تراجم کے ذریعے یورپی، عربی اور ایشیائی ممالک کے علمی حلقے کو متاثر کیا۔ حکمت و دانائی میراث تصور ہوتی ہے۔ مگر اس میراث سے استفادے کی سہولت دنیا کے کلچر زبان، معاشرت اور خیالات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ہر خطے کی ادبی روایات ہوتی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ غیر ملکی ادب پاروں کے تراجم مقامی ادب کو موضوعاتی، فکری، لسانی اور تکنیکی طور پر نئی سمت دیتے ہیں۔ یوں نئی اصناف ادب سے متعارف ہونے کا موقع ملتا ہے۔ یہ اصناف اپنے ساتھ ہیئتی اور فکری نظام لاتی ہیں۔ جو نہ صرف زبان و ادب میں نئے امکانات پیدا کرتا ہے۔ بلکہ اُسے مقامی ثقافت سے ہم آہنگ کر کے نئے رجحانات کی تشکیل کا سبب بھی بنتا ہے۔ عام طور پر دیکھنے میں آیا ہے کہ زبان کے ذخیرہ الفاظ میں ترجمے کا کردار اہم ہو رہا ہے۔ مترجم شدہ ادب میں موجود معاشرتی عکاسی، تہذیبی روایات اور ثقافتی ورثہ سورس لینگوئج کے الفاظ و تراکیب اور روزمرہ و محاورہ کو وسعت عطا کرتے ہیں۔

انگریزوں کی آمد کے بعد سن 1800 میں فورٹ ولیم کالج کا قیام اردو زبان و ادب کی ترقی میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ادارے میں اُردو کو پہلی بار نثری سرمائے کے ذریعے پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کیا۔ زبان کی ترقی میں شعری کے بجائے نثری سرمائے کو اولیت حاصل ہے۔ یوں اردو نے ایک ہی جیت میں کئی مرحلہ طے کر لیے۔ جو آئندہ اردو کی ترقی میں معاون و مددگار ثابت ہوئے۔

بعد ازاں سائنٹیفک سوسائٹی، انجمن پنجاب، انجمن ترقی اُردو دارالعلوم دیو، اورینٹل کالج، دارالمصنفین، دارالترجمہ عثمانیہ، جامعہ ملیہ اسلامیہ سمیت بہت سے ادارے ترجمے کے فرائض خوش اسلوبی نبھاتے رہے۔ قیام پاکستان کے بعد مجلس ترقی ادب لاہور، شعبہ تصنیف و تالیف، ترجمہ کراچی، ترقی اردو بورڈ لاہور کراچی، مکتبہ اردو لاہور، مقبول اکیڈمی لاہور سمیت کئی اداروں نے ترجمے کے ذریعے علمی و ادبی خدمات انجام دیں۔

ان اداروں کے علاوہ ذاتی سطح پر بھی بہت سے ادیبوں نے ترجمہ کے باب میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔ ترجمہ اپنے ساتھ ادبی اصناف اور ہیئتی نظام لاتا ہے۔ اردو کی بہت سے نثری و شعری اضافہ یورپ کی مرہون منت ہیں۔ ادبی اعتبار سے کسی زبان میں نئی اصناف کا اضافہ زبان کے فروغ کا سبب بنتا ہے۔ صنف اپنے دائرہ کار میں نئے موضوعات سے بحث کرتی ہے۔ اُردو نثری سرمائے میں جنس، نفسیات، مارکیت اور مابعد الطبیعات کے پس منظر میں مغربی ناول اور افسانہ موجود ہے۔ اس کے تتبع میں اُردو افسانہ کے موضوعاتی کینوس کو بڑا کرنے میں مدد ملی ہے۔ بعد ازاں تاریخ اور سماج اور سیاست پر مبنی تخلیقات سامنے آئی ہیں۔ اسی طرح مضمون میں اخلاقیات، سماجیات، سائنس، مذہب اور تمدن سے متعلق موضوعات پر لکھنے کا رجحان بھی سامنے آیا۔ شعری موضوعات میں آسوب ذات، فرد کی تنہائی، فطرت کی عکاسی، سماجی معاشرت اور ذہنی دباؤ کا پس منظر بھی غیر ملکی تراجم کا مرہون منت ہے۔ تنقید میں مختلف تنقیدی دبستان اور تھیوری کو بھی تراجم کے ذریعے متعارف کروایا گیا ہے اور اب اردو تخلیقات کو مغرب تھیوری کے آئینے میں رکھ کر دیکھنے کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ ہیئتی سطح پر افسانے میں مائیکرو فکشن شاعری میں آزاد نظم، نثری نظم، سوفیٹ ہائیکو کی ہیت سے اردو شاعری کا دامن وسیع ہوا ہے۔ نئی نظم کی مروجہ ہیت میں تکنیک کے مختلف انداز انگریزی نظم سے حاصل ہوئے ہیں۔ افسانے اور ناول کی تکنیک بھی مستعار ہے۔ اس اعتبار سے غیر ملکی تراجم نے اصناف ادب کے موضوعی اور تکنیکی نوقلمونی میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ نثری اور شعری اسلوب ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں تشبیہ استعارہ مجاز مرسل تلمیح اور کنائے کا اُسلوب عام ملتا ہے۔ اس اسلوب کو انفرادی طور پر دیکھنے کا رجحان بھی تراجم کی ذیل میں آتا ہے۔ صاحب اسلوب ہونا بہت بڑا اعزاز ہے اور اس اعتبار سے شعری و نثری اُسلوب کے معیارات الگ الگ ہیں۔ اُردو زبان اپنے اندر ایک جہان معانی رکھتی ہے۔ اس کی دوسری زبانوں کے الفاظ کو قبول کرنے صلاحیت اسے پھلنے پھولنے کے مواقع عطا کیے ہیں۔ اس میں دو اشاعتی ادارے صرف اردو کی کتب کے تراجم کی اشاعت کیلئے قائم کیے گئے۔ روس ادب کے اثرات اردو ادب پر گہرے اثرات ہیں۔ جس کی وجہ سے نظریاتی ترویج کے ساتھ ساتھ اُردو کو نئے الفاظ کا ذخیرہ بھی میسر آیا ہے۔ انگریزی ادب کے اثرات اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں۔ مگر انگریزی نقطیات نے اردو زبان کے دامن کو زرنگار بنا دیا ہے۔ نثری ادب کے علاوہ شعری ادب میں بھی انگریزی لفظیات کا چلن عام ہے۔ اگرچہ بعض انگریزی لفظوں کے اردو متبادل دستیاب ہیں اور انہیں تقریر و تحریری کا حصہ بنانے میں کوئی مباحت نہیں ہے۔ لیکن انگریزی لفظ اردو میں اس طرح جذب ہو گئے ہیں کہ ان کے انگریزی کے بجائے اردو کے لفظ ہونے کا گماں گزرتا ہے۔ اس اعتبار سے اردو ان زبانوں میں شمار کی جا سکتی ہے جس

نے انگریزی زبان کے ممکنہ حد تک اثرات کو قبول کیا ہے۔ اسی طرح ہندی الفاظ کی کثرت عام ہے۔ موجودہ دور میں میڈیا کی تیز رفتار ترقی نے بھی اردو کو ہندی اثرات سے بہرہ ور کیا ہے۔ ہندی الفاظ کے ساتھ عربی و فارسی الفاظ کی تراکیب کو معیوب خیال کیا جاتا ہے۔ مگر اب بہت سے ادیب ایسی تراکیب بنانے میں کوئی مباحت محسوس نہیں کرتے ہیں۔ زبان جامد چیز نہیں بلکہ یہ اپنے ساتھ زبانوں اور خطوں کے اثرات کو لے کر سفر کرتی رہتی ہے۔ اس پر کلچر تہذیب، تجارت علاقے سمت کئی اثرات ہمہ وقت ہوتے ہیں۔

زندہ زبانوں کی خاصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے امکانات کے در وا رکھتی ہیں اور وقت کے ساتھ ساتھ اس میں کئی سطحوں پر تبدیلی کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ جیسے دریا کی لہروں کے ساتھ بہنے والی اشیاء از خود کسی طور کنارے پر لگ جاتی ہیں اور لہریں چلتی رہتی ہیں اسی طرح زبان کئی الفاظ کو متروک کر دیتی ہے اور اپنی روانی قائم رکھتی ہے۔ یہ مسلسل اور نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ یہ آہستہ روی سے وسیع پذیر ہوتا ہے اور دہائیوں بعد اپنے اندر تبدیلی لاتا ہے۔ اردو نے بے شبہ ہر اعتبار سے اپنے اندر تبدیلی کے عمل کو پروان چڑھایا ہے۔ تراجم کے ادبی اور لسانی اثرات کو قبول کرنے کے ساتھ ساتھ نئے امکانات کے در بھی واضع کیے ہیں اور یہ عمل کامیابی کے ساتھ جاری و ساری ہے۔

□

پاکستان میں سبالٹرن سٹڈیز کی ضرورت

___ڈاکٹر قسور عباس خان___

سبالٹرن سٹڈیز (Subaltern Studies) تاریخی مطالعات میں ایک ایسا موضوع ہے جو خالصتاً بائیں بازو اور مارکسسٹ دانشوروں کے افکار کا نتیجہ ہے۔ اس موضوع کے تحت سماج کے نچلے طبقات کی تاریخ (History from Below) کو قلم بند کیا جاتا ہے۔ سبالٹرن (مظلوم اور پسے ہوئے عوام) کی اصطلاح سب سے پہلے مارکسسٹ اطالوی دانشور انتونیو گرامچی (Antonio Gramsci) نے متعارف کرائی تھی۔

ہندوستانی مورّخ رنجیت گوہا (Ranajit Guha) نے سبالٹرن کی اصطلاح کو تاریخ نویسی سے منسلک کر کے ہندوستان میں 'سبالٹرن سٹڈیز گروپ' کے عنوان سے ایک نئے مکتبِ تاریخ نگاری کی بنیاد رکھی۔ رنجیت گوہا نے 1979ء میں سسیکس یونیورسٹی، لندن میں ہم خیال مورّخین کے ایک گروہ کی تشکیل کرتے ہوئے سے اس مکتب کی داغ بیل ڈالی۔ اس گروہ میں ہندوستان، انگلستان اور آسٹریلیا کے مورّخ شامل تھے، جنھوں نے ہندوستان کے نوآبادیاتی دور کی تاریخ پر تجدید نظر کی اور حکمران اشرافیہ اور رہبروں کی بجائے عوام کے تاریخی کارناموں کو بیان کرنے کی کوشش کی۔ ان کی نظر میں گاندھی، نہرو یا کسی بھی دوسرے سیاسی رہبر کے میدان مبارزہ میں ظاہر ہونے سے قبل ہندوستانی عوام اور بالخصوص کسان طبقہ برطانوی استعمار کے مقابل کھڑے ہو چکے تھے؛ لہٰذا عوام کے اس کارنامے کو طبقۂ اشراف اور سیاسی قائدین سے منسلک کرنا تاریخی حقائق کو مسخ کرنے کے مترادف تھا۔ رنجیت گوہا اور اس کے ہم خیال مورخین کی مساعی سے 'سبالٹرن اسٹڈیز' کے عنوان سے مجموعۂ مقالات کی پہلی جلد 1982ء میں منظرِ عام پر آئی، جبکہ بعد میں یہ سلسلہ 12 جلدوں تک جا پہنچا۔

ہندوستان میں سبالٹرن تاریخ نگاری دراصل نوآبادیاتی تاریخ نگاری اور نیشنل تاریخ نگاری کے ردِّعمل میں وجود میں آئی، جس کا بنیادی مقصد استعمار مخالف تحریکوں میں شامل زیردست طبقات اور عوام کے اس تاریخی کردار کو اجاگر کرنا تھا، جسے روایتی تاریخی کتب میں ہمیشہ نظر انداز کیا جاتا رہا تھا۔ نوآبادیاتی مورّخین کا دعویٰ تھا کہ ہندوستان کی تحریکِ آزادی میں فقط ان لوگوں (اشراف طبقہ) کا کردار اہم تھا جو

انگریزی نظامِ تعلیم سے فارغ التحصیل تھے۔ اس قسم کی تاریخ نگاری سے ان کا مقصد یہ باور کرانا تھا کہ آزادی بالواسطہ طور پر انگریزوں کا ہی دیا ہوا تحفہ ہے، نہ کہ ہندوستانی عوام کی جدوجہد اور قربانیوں کا نتیجہ۔ دوسری جانب بپن چندرا جیسے نیشنلسٹ مورخ بھی طبقہ اشراف (گاندھی اور نہرو وغیرہ) کو تمام فعالیت کا محور قرار دیتے ہوئے نچلے طبقات اور عوام کی اَن تھک کوششوں کو سراہنے کیلئے تیار نہ تھے۔ ان حالات میں رنجیت گوہا کی سربراہی میں شاہد امین، ڈیوڈ آرنلڈ، ڈیوڈ ہارڈیمن، پرتھا چترجی، تورج اتابکی، سمیت سرکار، دیپش چکرابرتی اور گایتری چکرورتی سپیوک جیسے مورخین نے ہندوستان میں 'سبالٹرن سٹڈیز گروپ' کی تشکیل سے زیردست طبقات (Marginalized and Oppressed Classes) کی تاریخی حیثیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی۔

غور طلب بات یہ ہے کہ ہندوستانی مورخین نے 1982ء میں تاریخ نگاری کے جس خلا کو پر کیا ابھی تک پاکستان میں اس حوالے سے کوئی منظم پیش رفت نہیں ہو سکی۔ البتہ میرا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ یہاں کسی مورخ نے پسماندہ اور نظرانداز شدہ گروہوں کو اپنی تاریخی کاوشوں کا موضوع نہیں بنایا۔ انفرادی کوششیں ضرور ہوئی ہیں مگر یہ کوششیں ابھی تک باقاعدہ کسی مکتب کا روپ نہیں دھار سکیں۔ ڈاکٹر مبارک علی کی متعدد تاریخی کتب میں سبلٹرن اسٹڈیز کا رنگ واضح دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر ثمینہ اعوان کا تحقیقی مضمون (Subaltern Studies or Regional History) اس میدان میں روشنی کی ایک کرن ہے۔ انھوں نے تحریک آزادی میں فعال کردار کی حامل 'مجلس احرار اسلامی' کو بھی اپنی تحقیقات کا محور بنایا، جبکہ پیش ازیں مورخین کی تمام تر توجہات فقط 'آل انڈیا مسلم لیگ' جیسی بڑی تنظیموں کے کارناموں پر مرکوز تھیں۔ بہرحال ہمارے مورخین کو بہتر نتائج کے حصول کے لیے اپنی اس انفرادی کوشش کو گروہی اور اجتماعی کوشش میں بدلنا ہوگا؛ بالکل ویسی کوشش جیسی رنجیت گوہا اور اس کے ساتھیوں نے ہندوستان میں کی۔

ہندوستان کی طرح پاکستان کی تاریخ نگاری میں بھی تین مکاتب نے بطور خاص اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ ان میں پہلا مکتب نیشنلسٹ مورخین کا ہے جس کے اہم نمائندوں میں چوہدری محمد علی اور اشتیاق حسین قریشی کا نام سرفہرست ہے۔ ایک عام تاثر یہ ہے کہ اسی مکتب نے ملک کو 'نظریہ پاکستان' کی آڑ میں فلاحی ریاست سے اسلامائزیشن کی جانب دھکیلا ہے۔ دوسرا مکتب، سوشلسٹ نظریات کا حامل ہے جس کی نمائندگی زاہد چوہدری، حسن جعفر زیدی اور مبشر حسن وغیرہ کرتے ہیں۔ اسی طرح مکتب تاریخ نگاری کیمبرج بھی کسی حد تک موثر واقع ہوا ہے جس کی نمائندگی نوآبادیاتی مورخ انیل سیل (Anil Seal) کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ متعدد دیگر مورخین نے بھی پاکستان کی تاریخ قلم بند

کی ہے مگر اکثریت نے تحریک آزادی کے رہبروں اور بڑی سیاسی پارٹیوں کی فعالیت کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ کم دیکھنے کو ملتا ہے کہ کسی نے سماج کے نچلے طبقات اور چھوٹی سیاسی یا سماجی انجمنوں کی ملّی خدمات کا تذکرہ کیا ہو۔ اس تناظر میں دانش گاہوں میں سبالٹرن سٹڈیز کے شعبہ کا آغاز پاکستان کی تاریخ نگاری میں اہم سنگِ میل ثابت ہوگا۔

معاشرے کے پسماندہ گروہوں کی تاریخ مرتب کرنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک مورخ پہلے سے بنے ہوئے قالب کو توڑ کر نئی سوچ کے ساتھ قلم نہیں اٹھاتا۔ اسے اس سوچ کو ترک کرنا ہوگا کہ غلام، کسان، مزدور، خواتین، مذہبی گروہ یا کسی بھی سیاسی پارٹی کے عام کارکن فقط اپنے رہبروں اور پیشواؤں کے حکم پر جنگوں یا شورشوں کا ایندھن بننے کے لیے ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی تحریک میں حصہ لینے والے عوامی گروہ کی اپنے رہبر سے ہٹ کر بھی ایک جداگانہ اور مستقل شناخت ہوتی ہے۔ اسی شناخت اور کارکردگی کو متعلقہ گروہ سے منسوب کر کے اس کی تاریخی حیثیت کا اعتراف کرنا مورخ کا فریضہ ہے۔

پاکستان میں جتنے لوگ نام نہاد جہاد کی آڑ میں ہونے والی دہشت گردی کا شکار ہوئے، ان سے کہیں زیادہ حکمرانوں اور دیگر مقتدر طبقات کی جانب سے پیدا شدہ اقتصادی دہشت گردی میں جان سے گئے ہیں۔ تھر میں پانی کی قلت سے جاں بلب بچوں کا مسئلہ ہو یا ملک بھر میں غیرت کے نام پر قتل ہونے والی خواتین کا، بلوچستان میں مسنگ پرسنز کا معمہ ہو یا مختلف سیاسی، سماجی اور مذہبی تحریکوں میں ایندھن بننے والے عوامی کارکنوں کی مشکلات، یہ سب ایسے موضوعات ہیں جو سبالٹرن سٹڈیز کے دائرہ میں آتے ہیں اور ان پر سنجیدہ اکیڈیمک تحقیقات کی ضرورت ہے۔

بلاتردید مورخ کے لیے عوام کی تاریخ قلم بند کرنا خاصا دشوار کام ہے، کیونکہ منابع اور مآخذ کی قلت اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ عموماً عوامی جدوجہد سے متعلق تاریخی مواد کو اتنی اہمیت کے قابل نہیں سمجھا جاتا کہ اسے حکومتی اداروں کی آرکائیوز میں محفوظ کیا جائے۔ دوسری جانب مختلف تحریکوں میں فعال اور نمایاں کردار ادا کرنے والے عوامی حلقے (مزدور، کاریگر، کسان، ملازمت پیشہ افراد، خواتین اور اقلیتی گروہ وغیرہ) بھی وسائل کی کمی کی بدولت اپنی جدوجہد اور کارناموں کو تحریر میں لانے سے قاصر رہتے ہیں۔ بہرحال تمام رکاوٹوں کے باوجود آج کا مورخ زیردست، ستم دیدہ اور حاشیہ نشین عوام کی تاریخ لکھنے کی طرف مائل نظر آتا ہے۔ گویا وہ زمانہ گیا جب تاریخ صرف بادشاہوں، وزیروں، حکمرانوں، طاقت وروں، سورماؤں اور دیگر مقتدر شخصیات کے کارناموں اور واقعات کے گرد گھومتی تھی۔ آج تاریخ میں نئے رجحانات جنم لے چکے ہیں اور بلاشبہ سبالٹرن اسٹڈیز ان میں سے ایک ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ پاکستان کے علمی حلقے مذکورہ موضوع کو اپنی تحقیقات کا محور بنا کر اس خلا کو پر

کریں۔

پاکستان میں جو مورخین اس موضوع میں دلچسپی اور تخصص رکھتے ہیں، انھیں چاہیے کہ ایک مستقل پلیٹ فارم تشکیل دیں اور باقاعدہ 'سبالٹرن اسٹڈیز گروپ' یا 'سبالٹرن اسکول آف پاکستان' کے عنوان سے ایک مکتب کی داغ بیل ڈالیں تاکہ تاریخی مطالعہ کے اس خلا کو پر کیا جا سکے۔ سبالٹرن مکتب کا دائرہ تحقیق (زمانی اور مکانی لحاظ سے) برصغیر کا مابعد نوآبادیاتی دور شمار ہوگا، اس لیے مختلف علمی شعبوں سے وابستہ مابعد مابعد نوآبادیاتی دانش وراس گروہ کا حصہ بن سکتے ہیں۔ پاکستان میں سبالٹرن سٹڈیز کا آغاز اگر منظم طریقے سے ہو جائے اور اپنے ارتقائی مراحل کامیابی سے طے کر کے ایک مکتب کی شکل اختیار کرلے تو یہ کولونیل، نیشنلسٹ اور سوشلسٹ مکاتب تاریخ نگاری کے مقابل اوّلین مکتب ہوگا جو عوام اور پسماندہ طبقات کی نمائندگی کرے گا۔ بلاتردید عوام کے کارناموں اور سماج کی سچی اور حقائق پر مبنی تاریخ لکھنے کے لیے اس مکتب کا وجود میں آنا ناگزیز ہے۔

ظاہر ہے اس منصوبے کیلئے سرمایہ کی ضرورت ہے اور یہ بار کسی بڑے قومی تعلیمی ادارے کو اپنے کاندھے پر لینا چاہیے۔ پاکستان کی کوئی بھی یونیورسٹی 'سبالٹرن سٹڈیز' کو ایک مستقل ڈیپارٹمنٹ یا تاریخ کے ایک ذیلی شعبہ کی حیثیت سے آغاز کرسکتی ہے۔ اگر فی الوقت ایسا ممکن نہ بھی ہو تو حدّ اقل اس کا اجرا ایک ریسرچ پراجیکٹ کے طور پر کیا جا سکتا ہے۔ اس مقصد کیلئے (Journal of Subaltern Studies) کے عنوان سے ایک مستقل تحقیقی رسالے کا اجرا بھی اس میدان میں پیشرفت کے لیے بے حد سودمند ثابت ہوگا۔

□

حکیم ناصرِ خسرو
(زندگی، ادب اور سیاحت)
فخر عالم

جاوید نامہ میں ماورائے افلاک علامہ اقبال کی ملاقات ناصرِ خسرو علوی کی روح سے ہوتی ہے، جو اقبال کو اپنے قصیدے سے چند اشعار سُنا کر غائب ہو جاتی ہے:

دست را چوں مرکب تیغ و قلم کردی مدار
ہیچ غم گر مرکب تن لنگ باشد یا عرن

از سر شمشیرو از نوک قلم زائد ہنر
اے برادر ہمچو نور از نار و نار از نارون

بے ہنر داں نزد بیدین ہم قلم ہم تیغ را
چوں نباشد دیں نہ باشد کلک و آہن را ثمن

دیں گرامی شُد بدانا و بناداں خوار گشت
پیش ناداں دیں چو پیش گاو باشد یاسمن!

ہمچو کرپاسے کہ از یک نیمہ زو الیاس را
کرتہ آید و زد گر نیمہ یہودی را کفن

اسلامی تہذیب کے اُفق پر ابھرنے والے درخشاں ستاروں میں سے گیارہویں صدی کے ناصرِ خسرو کی شخصیت کے کئی اہم حوالے ہیں۔ ناصر بیک وقت صاحب طرز شاعر اور ادیب، عدیم النظر فلسفی، جہاں دیدہ سیاح اور کامیاب مذہبی داعی تھے۔ وہ ساری زندگی اسماعیلی فکریات کے لیے سرگرم رہے۔ خاص طور پر الوہیات اور مذہب کے باطنی اور تاویلی پہلوؤں پر ان کے کام کو دیکھ کر آج تک اس میدان

میں ان کا کوئی ثانی نظر نہیں آتا ہے۔ اس کے باوجود ناصرِ خسرو کو عوام میں وہ مقبولیت اور شہرت حاصل نہیں رہی جو دوسرے مسلم مفکروں اور شعرا کے حصے میں آئی۔ ناصر کے دقیق علمی کارناموں، اعلیٰ پائے کی شاعری اور ہوشربا سیاحتی داستان کے باوجود نہ صرف عوامی بلکہ علمی حلقوں میں بھی ان کے جاننے والوں کی تعداد قلیل ہے۔ اس کی متعدد وجوہات ہیں جن میں سب سے اہم وجہ ناصر کے مذہبی نظریات ہیں جو ان کے علمی و ادبی کاموں کے ایک بڑے حصے کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ ناصرِ خسرو کا نہ صرف اسماعیلی مکتبِ فکر سے تعلق تھا بلکہ وہ فاطمیوں کے مقرر کردہ اسماعیلی داعی ہونے کی وجہ سے ان نظریات اور افکار کے پرچارک بھی تھے جن سے اس دور کے سیاسی اور مذہبی اشرافیہ کو حد درجے کا بیر تھا۔ اپنے زمانے کے سلجوقی حکمرانوں اور مذہبی طبقے کی عناد کی وجہ سے ناصر کو بدخشان کے علاقے یمگان میں تارکِ وطن کی زندگی گزارنی پڑی جو اُس وقت کے علمی و ادبی مراکز سے دور دشوار گزار پہاڑی علاقہ تھا۔ یوں اُن کی علمی و ادبی حیثیت اور کام کا تذکرہ علمی حلقوں کے ڈسکورس کا حصہ نہ بن سکا۔

حکیم ناصرِ خسرو کی زندگی کے بارے میں معلومات کے اہم ماخذ انکا دیوان اور سفرنامہ ہیں۔ ان سے معلوم ہوتا ہے کہ ناصر خراسان کے شہرِ بلخ میں پیدا ہوئے تھے۔ الطاف حسین حالیؔ دیوانِ ناصرِ خسرو کے ایک شعر کی بنیاد پر انکی تاریخِ پیدائش 1003 عیسوی بتاتے ہیں۔ ناصر ایک صاحبِ ثروت گھرانے کے چشم و چراغ تھے۔ علوم و فنون سے لگاؤ تھا۔ 9 سال کی عمر میں قرآن حفظ کرنے کے بعد آپ نے صرف ونحو، ریاضی، ہیئت، علمِ لغت اور علمِ نجوم کی تعلیم حاصل کی۔ سترہ سال کی عمر میں ادب، فلسفہ، حدیث اور قرآنِ مجید کی تفاسیر کا مطالعہ کیا۔ عبدالرزاق کانپوری آپ کے زیرِ مطالعہ رہنے والی تفاسیر کی تعداد تین سو بتاتے ہیں۔ یہودی علما سے انجیل اور توریت کا درس لیا۔ یونانی زبان سے واقفیت تھی چنانچہ سقراط اور افلاطون سمیت یونانی حکما کا بنظرِ تعمق مطالعہ کیا۔ فارسی اور یونانی زبان کے علاوہ ترکی، عربی اور عبرانی جانتے تھے۔ ناصر نے کچھ وقت کیمیا گری میں بھی صرف کیا۔ ان سب کے بعد آپ نے تصوف پڑھا اور پھر بابُل جا کر علمِ تسخیر و طلسمات پر دسترس حاصل کی۔

بہر نوعی کہ بشنیدم ز دانش
نشستم بر درِ او من مجاور

(جس قسم کے علم کے بارے میں بھی میں نے سنا تو اسے حاصل کرنے کیلئے اس علم کے دروازے پر مجاور بن بیٹھا، دیوانِ ناصرِ خسرو)

آپ نے غزنویوں کا دربار دیکھا تھا مگر بغرضِ ملازمت وہاں سے منسلک ہونا ثابت نہیں ہے۔ البتہ تحصیلِ علم سے فارغ ہو کر آپ نے سلجوقی گورنر چغری بیگ کے دربار میں مال افسر کا کلیدی عہدہ حاصل کر لیا۔ اس عہدے کو مستوفی الملک کہا جاتا تھا۔ مرو شاہجہان کا گورنر چغری بیگ جو سلجوق حکمران طغرل بیگ کے بھائی تھے، ناصرِ خسرو کے خاص قدردانوں میں سے تھے۔ ناصر نے ان کے

دربار میں اپنے علم و فضیلت اور لیاقت کی وجہ سے ممتاز رُتبہ حاصل کر لیا۔ وہ وہاں پُرتعیش زندگی گزارتے تھے اور اُن کا شمار شرفا میں ہوتا تھا۔

آہو خجل ز مرکبِ رہوارم
طاؤس زشت پیش نمد زینم

(میں جس گھوڑے پر سوار ہوتا تھا اس کی چال سے ہرن شرمندہ ہو جاتا اور زین کی رنگینی کے سامنے طاؤس کے نقش و نگار کچھ حقیقت نہیں رکھتے تھے۔ دیوانِ ناصرِ خسرو)

اس ظاہری شان و شوکت اور خوشحالی کے باوجود ناصر روحانی اضطراب کا شکار تھے۔ ان کے متجسس ذہن میں کچھ سوالات ایسے تھے جن کے جوابات کی تلاش میں انھوں نے کتابیں پڑھیں اور داناؤں کے در کھٹکھٹائے، مگر ان کی متلاشی روح کو کہیں بھی تشفی اور تسلی حاصل نہ ہوئی۔ یہ سوالات روحانی نوعیت کے تھے اور ان کے اندرونی سکون اور قرار کو دیمک کی طرح چاٹ رہے تھے۔ ایسی اشخاص جنھیں علم اور جستجو کی بے چینی تڑپائے رکھے، ان کی زندگیوں میں خواب کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ خوابوں میں ان کے اندر کی بے قراری کو راستہ ملتا ہوا نظر آتا ہے۔ ناصر کے روز و شب اسی کشمکش اور تذبذب میں بسر ہو رہے تھے کہ 42 سال کی عمر میں انھوں نے بھی ایک خواب دیکھا۔ خواب میں ایک شخص انھیں مئے نوشی ترک کر کے اس شے کی تلاش میں نکلنے کی تاکید کر رہا تھا جو بجائے عقل و خرد کو زائل کرنے کے اسے قوی تر بنائے۔ ناصر لکھتے ہیں کہ جب میں نے اس شخص سے پوچھا کہ وہ شے کہاں ملے گی تو اس نے قبلہ کی طرف اشارہ کر کے چُپ ہو گیا۔ اس خواب کے بعد ناصر نے درباری زندگی کو خیر باد کہا اور سفر پر روانہ ہو گئے۔ سفر کے ابتدائی دو سال قزوین، طبرستان، دیلم، آرمینیا اور شام کے شہروں کی سیاحت میں بسر ہوئے۔ پھر بیت المقدس سے ہوتا ہوا سرزمینِ حجاز حج کے لیے روانہ ہوئے اور حج کے بعد واپس بیت المقدس آ گئے۔ اس دوران سفر کی تفصیل روزنامچے کی شکل میں محفوظ کرتے رہے جو بعد میں ان کے مشہور سفرنامہ کا حصہ بنی۔

یہ وہ دور تھا جب عباسیوں کا زور ٹوٹ چکا تھا اور فاطمین مصر نیل کے اردگرد کے علاقوں میں مضبوط معاشی، فوجی، سیاسی اور نظریاتی قوت کے طور پر ابھر چکے تھے۔ اُن کا دائرہ اثر سرزمینِ حجاز تک پہنچ چکا تھا اور حج وغیرہ کے انتظامات بھی ان کے ہاتھ میں تھے۔ قاہرہ میں جامعہ الازہر کی بنیاد رکھی گئی تھی (بعض کے نزدیک یہ دنیا کی پہلی جدید یونیورسٹی ہے)۔ فاطمی پوری دنیا میں پھیلے اپنے دعاۃ کے مربوط نظام کے ذریعے اپنے نظریات اور خیالات کی ترویج و اشاعت میں بھی مصروف تھے۔

ناصرِ خسرو شام میں جب کسی فاطمی داعی سے ملے تھے جس نے آپ کو فاطمی دارالحکومت قاہرہ جانے کا مشورہ دیا۔ قاہرہ میں اس وقت مستنصر باللہ کی حکومت تھی جو فاطمی خلیفہ اور اسماعیلی امام کے مرتبے پر فائز تھے۔ قاہرہ میں ناصر کی ملاقات سیدنا المؤیدفی الدین الشیرازی سے ہوئی جو اس وقت

فاطمی نظامِ دعاۃ کے سرپرست تھے۔ ناصر نے المؤید کے سامنے اپنے سوالات پیش کیے اور اس کے ساتھ مختلف موضوعات پر مباحثوں میں شریک ہوا۔ دیوان سے معلوم ہوتا ہے کہ المؤید کی صحبت سے ناصر کو ان تمام سوالات کے جوابات مل گئے جن کیلئے وہ ایک عرصے سے سرگرداں تھا۔ ناصر المؤید کے نظریات کا گرویدہ ہوگیا۔

شبِ من روز رخشان کرد خواجہ
ببرھانہائی چون خورشید رخشان

(خواجہ (المؤید) نے اپنے سورج جیسے روشن دلائل کے ذریعے میری [فکر کی تاریک] رات کو روشن کردیا۔ دیوانِ ناصرِ خسرو)

المؤید نے ہی ناصر کی فاطمی امام مستنصر باللّٰہ سے ملاقات کرادی، جن سے ملنے والے روحانی فیض کا ناصر نے اپنے دیوان میں بارہا تذکرہ کیا ہے۔

برجانِ من چو نورِ امامِ زمان بتافت
لیل و السرارِ بودم و شمس الضحیٰ شُدم

(جب میری جان پر زمانے کے امام کا نور طلوع ہوا تو میں جو (اس سے قبل جہالت کی) اندھیری رات تھا، روشن وتاباں سورج بن گیا۔ دیوانِ ناصرِ خسرو)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں، ''میں نے آیاتِ متشبہات کی مشکل کے حل کیلئے روئے زمین کو چھان مارا لیکن ان کا حل سوائے فاطمی آئمہ کے کسی کے پاس نہ پایا۔''

ناصرِ خسرو کو فاطمی دعوت کے نظام میں شامل کیا گیا اور دو سال تک داعیوں کے ادارے ''دارالحکمت'' میں ان کی تربیت ہوئی۔ فاطمیوں کی روایت تھی کہ سال میں دو مرتبہ خانۂ کعبہ کیلئے غلاف اور امیرِ مکہ کیلئے وظائف اور تحائف روانہ کرتے تھے۔ ناصرِ خسرو اس سرکاری وفد کے ہمراہ تین دفعہ براہِ قلزم حج کیلئے بھی گئے اور آخری حج کے بعد بلخ کیلئے واپسی کا سفر شروع کیا۔

واپسی کا سفر پہلے سفر کی نسبت زیادہ دشوار اور مصائب سے بھرپور ثابت ہوا۔ ناصر کے پاس سفر کے وسائل ناپید ہوگئے تھے۔ بصرہ جاتے انھیں عرب بدوؤں کے بیچ مجبوراً 4 ماہ گزارنے پڑے۔ ناصر اپنے سفرنامہ میں وہاں پیش آنے والا ایک دلچسپ واقعہ بیان کرتے ہیں۔ ایک روز جب ناصر کے پاس ایک کوڑی بھی نہ بچی تھی تو فراغت میں انھوں نے مسجد کی دیوار پر، جہاں ان کا قیام تھا، نیلے رنگ سے ایک شعر لکھ کر اس کے گرد خوشنما بیل بوٹے بنائے۔ بدویوں نے اسے دیکھا تو حیران رہ گئے۔ تہذیب و تمدن سے دور ان قبائلیوں نے کبھی بھی ایسی خوبصورت خطاطی نہیں دیکھی تھی۔ انھوں نے ناصر سے درخواست کی کہ اگر وہ مسجد کی ساری دیواروں پر ایسے ہی گُل کاری کرے تو وہ لوگ انھیں ایک سو من کھجور دینے کیلئے تیار ہیں۔ اس پیش کش کی مالیت اور اہمیت کا اپنے قارئین کو درست اندازہ کرانے کیلئے ناصر

بتاتے ہیں کہ ان کے وہاں قیام کے دوران ایک بار عرب فوج وہاں آ کر قبائلیوں سے پانچ سو من کھجوروں کا مطالبہ کیا تھا مگر قبائلی اس پر آمادۂ جنگ ہوگئے تھے۔ دس بدوی مارے گئے اور ایک ہزار کھجور کے درخت کاٹ ڈالے گئے مگر بدوی پھر بھی مطلوبہ مقدار میں کھجور فراہم کرنے کیلئے تیار نہ ہوئے۔ سفرنامہ اس قسم کے کئی دلچسپ کہانیوں اور واقعات سے مزین ہے۔

ناصرِ خسرو 1052ء میں بصرہ، اصفہان اور ہرات سے ہوتے ہوئے سات سال بعد اپنے وطن بلخ واپس پہنچے۔ بلخ میں ناصر کے لیے ماحول اور حالات تبدیل ہو چکے تھے اور اس تبدیلی کی وجہ خود ناصر کی شخصیت اور افکار میں پیدا شدہ انقلاب تھا۔ ناصرِ خسرو فاطمیوں کی جانب سے خراسان کے حجت مقرر کیے گئے تھے۔ یہ عہدہ فاطمی دعاۃ میں خاص اہمیت کا حامل تھا جس کا کام اپنے علاقے میں ماتحت داعیوں کے ذریعے دعوت کی ذمہ داریاں سرانجام دینا تھا۔ خراسان میں پہلے غزنوی اور بعد میں سلجوقی ان نظریات کے ساتھ سختی سے پیش آتے تھے، جن کا اب ناصر مدعی بن چکا تھا۔ دوسری جانب ناصر کے ہم عصر علما تھے جو تقلید و تنزیل کے قائل تھے جبکہ ناصر معرفت اور تاویل کو دین کا اصل سمجھتا تھا۔ نتیجتاً جلد ہی ناصر کو اپنا آبائی وطن چھوڑ کر مژندران اور نیشاپور کی طرف کوچ کرنا پڑا۔ علمائے عصر کی مخالفت اتنی شدید تھی کہ ناصر مژندران اور نیشاپور میں بھی نہ ٹک سکے۔ ناصر خود لکھتے ہیں کہ ایک دن جب وہ نیشاپور کے بازار میں جوتے گنٹھوانے گئے ہوئے تھے، تو یکا یک بازار میں شور بلند ہوا۔ موچی بھی بھاگا ہوا گیا اور واپسی پر درفش کی نوک میں گوشت کی ایک بوٹی لے آیا۔ پوچھنے پر بتایا کہ ناصر نامی کسی شخص کا شاگرد ایک عالم سے بحث کر رہا تھا اور دورانِ گفتگو شاگرد نے اپنے استاد ناصر کے اشعار سنائے تو عالم غصے میں آ گیا اور شاگرد کو قتل کروا کر جسم کی بوٹیاں لوگوں میں تبرکاً تقسیم کردی جس میں سے ایک بوٹی مجھے مل گئی۔ ناصر لکھتے ہیں، ''وہ سُنتے ہی میں اپنا جوتا لے کر بھاگے کہ جس شہر میں میرے نام کے سبب میرے شاگرد کا یہ حال ہو تو میرا ٹھکانہ کیا ہوگا۔'' ناصر نیشاپور سے بدخشان کے علاقے یمگان ہجرت کر گئے اور وہاں کی بلند و بالا برفیلی پہاڑوں کے بیچ بقیہ زندگی کتابیں لکھنے اور تبلیغی مشن میں صرف کردی۔ چترال، گلگت، سریقول، وخان، درۂ منجان اور شغنان کے علاقوں میں آپکے مریدوں کی تعداد لاکھوں میں ہے۔

ناصرِ خسرو کا شمار فارسی کے اولین فلسفیانہ شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کا دیوان اور مثنوی ''روشنائی نامہ'' وہ تصانیف ہیں جن میں انھوں نے عمیق فلسفیانہ مباحثوں کو شاعری کا جامہ پہنا کر پیش کیا۔ اُن کی شاعری کا تھیم ارفع اور افق وسیع و عریض ہے۔ فلسفیانہ موضوعات کی کثرت کے باوجود انھوں نے شاعری میں حتی الوسع سلیس، سہل اور شستہ زبان اور لہجہ استعمال کیا۔ ان کے کلام میں بوجھل پن اور کثافت ناپید ہیں۔ عربی الفاظ اور تراکیب سے گریز کرتے ہیں۔ آپ کی شاعری کا بڑا حصہ اُن قصائد پر مشتمل ہے جو انھوں نے آلِ رسولؐ اور فاطمی آئمہ کی مدحت سرائی میں لکھے۔ اپنے دور کے عام روش کے برعکس انھوں نے کسی بادشاہ کی شان میں شاعری کبھی نہیں کی۔ ناصر کے کلام میں پند و نصائح اور مواعظی شاعری بھی

بکثرت ملتی ہے، مگر اُچھوتے اور دلچسپ استعاروں اور تشبیہات کے استعمال کے باعث ان کی شاعری کا یہ حصہ بھی منفرد اور جاندار ہے۔ ناصر کی شاعری میں ان کا دیوان اور ''روشنائی نامہ'' کے نام سے ایک مثنوی ہم تک پہنچی ہے۔ ڈاکٹر رضا زادہ شفق، ناصر کی شاعری کی انفرادیت کے متعلق لکھتے ہیں کہ ہوسکتا ہے کہ کوئی فرخی کا قصیدہ سُن کر اسے عنصری کا سمجھ لے لیکن سیدنا ناصر کا سبک دوسروں سے اتنا ممتاز ہے کہ ان کے سخن کا انداز سب سے نرالا نظر آتا ہے۔ جون ایلیا ناصر کو فارسی کے صفِ اول کا شاعر قرار دیتے ہیں اور آپ کے فلسفیانہ نظریات کے معترف ہیں۔

ناصر کی شاعری کے علاوہ ان کے نثر پاروں مثلاً وجہِ دین، زادالمسافرین، خوان الاخوان اور گشائش و رہائش کے مطالعے سے وہ ایک قدآور فلسفی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ناصر کے معقولات یونانی اور مشرقی فلسفے کا امتزاج ہونے کے ساتھ ساتھ ایسے فکری زاویوں پر بھی مشتمل ہیں، جن کے بانی ناصر خود ہیں۔ انھوں نے آفرینشِ کائنات، علت و معلول، حشر و نشر، مادہ اور روح جیسے موضوعات کے ساتھ ساتھ پہلی بار کلامِ الٰہی، ارکانِ شریعت اور دیگر مذہبی موضوعات کے بھی فلسفیانہ اور منطقی توضیحات پیش کرنے کی سعی کی۔ ناصر کو اسلامی باطنیت (esoterism) کا بانی قرار دیا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔

ناصر جب معتزلہ اور اشعریوں کے درمیان کلامِ الٰہی کی ماہیئت کے متعلق تنازعے پر بحث کرتے ہیں تو دونوں سے الگ ایک نیا باب کھول بیٹھتے ہیں۔ اسی طرح ناصر کے بیان کردہ کم و بیش تمام موضوعات ایسے ہیں جن میں انھوں نے اپنا جداگانہ زاویہِ نظر اعلیٰ ترین منطقی اور فلسفیانہ اصولوں اور استدلال پر قائم کیا۔ ناصر کے ہاں عقل و خرد کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور وہ دوسرے صوفیا کے برعکس اسے دین اور کائنات کی اصل معرفت کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔

زادالمسافرین فلسفہ اور معقولات پر ناصر کی سب سے اہم تصنیف سمجھی جاتی ہے جو انھوں نے یمگان میں گوشہ نشین ہو کر لکھی۔ وہ خود اس کتاب کے بارے میں فرماتے ہیں؛

زتصنیفاتِ من زادامسافر
کہ معقولات را اصل است و قانوں
اگر بر خاکِ افلاطون بخوانند
ثنا خواند مرا خاکِ فلاطوں

(میری تصنیفات میں سے زادالمسافرین عقلی علوم کیلئے اصل اور قانون کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر یہ کتاب افلاطون کے قبر پر پڑھی جائے تو افلاطون کی خاک بھی میری تعریف کرے گی۔ دیوانِ ناصرِ خسرو)

اس کے علاوہ وجہِ دین، گشائش و رہائش اور جامع الحکمتین ناصر کی وہ تصنیفات ہیں جن میں فلسفہ، ادب، دینی مباحث اور تاویلات پر مبنی موضوعات زیرِ بحث آئے ہیں۔

ناصرِ خسرو نے اپنی سات سالہ سیاحت کی سرگزشت ایک سفرنامہ کی صورت ترتیب دیا جو اپنے

طرز کا اولین دستاویز ہے جو گیارویں صدی عیسوی کے مختلف مسلم معاشروں کے سماجی، سیاسی اور انتظامی جزئیات پر روشنی ڈالتا ہے۔ گو کہ اس سفر کے پیچھے روحانی محرک کارفرما تھا مگر ناصر کی محققانہ تجسس، حقیقت پسندی، جزئیات نگاری اور معروضی تجزیہ کی وجہ سے یہ داستانِ سفر ایک اعلیٰ شاہکار بن جاتی ہے۔ ناصر جہاں سے گزرتے ہیں وہاں کے جغرافیے، موسم، فصل، رسومات، کرنسی، قانون، تجارت، شہری انتظامات، اہم اشخاص، عمارات، عبادتگاہوں، باغات اور پانی کے انتظام وغیرہ کا مفصل نقشہ کھینچتے ہیں۔ وہ کسی علاقے، واقعے یا لوگوں کے بارے میں اپنی رائے قاری پر مسلط کرنے کے بجائے اپنے معروضی مشاہدات بیان کر کے اپنا تاثر پیش کرتے ہیں۔ دورانِ سیاحت ان کی متجسس نگاہیں ہمیشہ کسی انوکھے یا دلچسپ جہت کی ٹوہ میں لگے رہتے ہیں جسے وہ اپنے قاری کیساتھ بانٹنا ضروری سمجھتا ہے۔ بیت المقدس کی عمارت کی تفصیل بتانے کیلئے خود ہی اس کے گرد چکر لگا کر رقبہ وغیرہ معلوم کر کے سفرنامے میں درج کرتے ہیں اور وہاں کے شفاخانے کی سہولیات کی تفصیل بھی لکھتے ہیں۔ شام کے علاقے **معرۃ النعمان** میں شہر کی زراعت اور پانی کے انتظام کے ساتھ ساتھ وہاں کے مشہور عربی شاعر ابوالعلا مُعَری، جو اس وقت حیات تھا، کی شاعری اور سخاوت کا حال بیان کرتے ہیں۔ کبھی لحسا کے علاقے میں رہنے والے قرمطیوں کے عجیب و غریب عقائد اور روایات کا قصہ لیے بیٹھتے ہیں تو کبھی تہذیب و تمدن سے دور بنجر صحراؤں میں بسنے والے ان قبائل کا ذکر کرتے ہیں جن کے ستر سالہ بڈھوں نے اپنی پوری زندگی اونٹ کے دودھ اور جنگلی گھاس پھوس کے علاوہ کوئی اور چیز نہیں کھائی تھی۔ ناصر سفرنامے میں مبالغہ آمیز یا غیر حقیقی واقعات لکھ کر سنسنی پیدا کرنے کے بجائے اپنے مشاہدے کو فوقیت دیتے ہیں۔

سفرنامہِ ناصرِ خسرو پہلی مرتبہ فرانس سے چھپا۔ پھر 1882 میں الطاف حسین حالی نے فارسی متن دہلی سے شائع کیا۔ محمد عبدالرزاق کانپوری نے اس کا اردو ترجمہ ناصر کی سوانحِ عمری کے ساتھ بابائے اردو مولوی عبدالحق کی معاونت سے انجمنِ ترقیِ اردو، دہلی سے 1939 میں شائع کیا۔ اس اشاعت کے متعلق طاہر حبیب لکھتے ہیں:

> ''اپنی افتادِ طبع کے زیرِ اثر حکیم ناصر خسرو نے کئی علاقوں کی سیر و سیاحت کی، یہ سلسلہ سات برسوں تک جاری رہا۔ انھوں نے اپنا سفرنامہ ''المسالک'' کے نام سے فارسی میں تحریر کیا، جو ہندوستان میں اغلباً 1882ء میں شایع ہوا۔ مولانا محمد عبدالرزاق کانپوری نے مولانا الطاف حسین حالی اور مولوی ذکاء اللہ دہلوی کی حوصلہ افزائی پا کر اس سفرنامے کا نسخہ تلاش کیا اور یورپ کے مختلف کتب خانوں سے بعض متعلقہ نایاب کتابیں خرید کر 1900ء میں اس پر کام شروع کیا اور ترجمے کے ساتھ ضروری حواشی بھی قلم بند کیے، جس سے اس سفرنامے کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ مولانا محمد عبدالرزاق کانپوری نے یہ کام 1939ء میں مکمل کر کے بابائے اُردو مولوی عبدالحق کے سپرد کر دیا۔ یوں انجمن ترقی اُردو ہند کے تحت اس کی اشاعت عمل میں آئی۔''

(روز نامہ جنگ، سنڈے میگزین، ۲ ستمبر ۲۰۱۸ء)

مجلس ترقی ادب لاہور نے بھی اس سفر نامہ کا مقدمہ شائع کیا ہے جس کا اردو ترجمہ محمد صدیقی طاہر شادانی نے کیا ہے۔ اس کے علاوہ سفر نامہ کے متعدد دوسری زبانوں میں تراجم شائع ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا حالی کی اس سفر نامے کی تدوین پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جب اس نے اپنے عقائد کی تبلیغ شروع کی تو علما اس کے خلاف ہو گئے اور وہ جان کے خوف سے مارا مارا پھرا۔ اس نے بہت سے ممالک کا سفر کیا۔ کئی حج کئے اور بے شمار شدائد سے گزرا۔ یہ سفر نامہ اس کے مشاہدات و تجربات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کا نثری اسلوب بہت عمدہ ہے۔ اس میں خلافِ عقل کوئی بات نہیں۔ حالی نے ۱۸۸۲ء میں اپنے قیامِ دہلی کے زمانے میں اس کی تدوین کی اور اس پر جامع ایک مقدمہ لکھا۔'' (رسالہ 'بازیافت' ۲۸، ص ۲۳)

ناصرِ خسرو پر مستشرقین نے خاصا کام کیا ہے۔ ای۔ جی براؤن، بلانڈ اور پروفیسر ایوانوف نے انگریزی، چارلس شفر نے فرانسیسی اور نولڈیکی نے جرمن میں ناصر پر تحقیق اور ان کی کتابوں کے تراجم کیے۔ ان کے علاوہ فارسی میں سید حسن تقی، سید نصر اللہ تقوی اور میرزا محمود خان غنی زادہ سلماسی نے فارسی میں ناصر پر کام کیے۔ حالیہ دور میں انسٹیٹیوٹ آف اسماعیلی اسٹڈیز، لندن کے تحقیقی ادارے میں ناصر پر قابلِ قدر کام ہو رہا ہے۔ رشید یوسف زئی اس ادارے کی ایک کتاب کے تسامحات کا ذکر کرتے لکھتے ہیں:

''ناصر خسرو کی حیات اور آثار افکار پر ایک کتاب ''ناصر خسرو؛ لعل بدخشاں'' از ایلس ھینس برگ، منصۂ شہود پر چند سال پہلے آئی ہے۔ جو انسٹی ٹیوٹ آف اسماعیلی سٹڈیز، لندن نے مولف سے لکھوائی ہے۔ پونے تین سو صفحات کی یہ کتاب ایسی نہیں کہ ہمیں ناصر خسرو کے بارے میں دیگر کتب سے بے نیاز کر دے۔ علاوہ ازیں یہ کوشش تسامحات سے بھی خالی نہیں، کتاب کا ذیلی عنوان ''بدخشاں کا لعل''، شیخ فرید الدین عطار سے منسوب ایک کتاب ''لسان الغیب'' کے ان اشعار سے ماخوذ ہے۔'' (ویب سائٹ ''مکالمہ'')

البتہ اردو دان طبقے نے ناصرِ خسرو کے حوالے سے اب تک بے اعتنائی برتی ہے۔ اردو میں ناصر پر کام کرنے والوں میں عبدالرزاق کانپوریؔ اور نصیر الدین نصیر ہنزائیؔ کے علاوہ کوئی قابلِ ذکر نام نہیں ملتا ہے۔ اردو کے تذکرہ نگاروں، مترجموں اور محققین کو چاہیے کہ وہ تاریخ کے اس یکتائے ہنر شاعر، فلسفی اور سیاح کی بازیافت اور ان کے بیش بہا علمی و ادبی کام کو اردو میں متعارف کرنے کیلئے کوششیں کرے۔

ناصرِ خسرو کی ادبی خدمات کے علاوہ ان کی شخصی و علمی کمالات کو جاننا اس خطے کی تاریخ سے آگاہی ہے۔ فارسی ادبیات سے کٹ جانے کے باعث ہماری ادبیات کی تاریخ میں ایک گونہ وقفہ آ گیا ہے جس نے ہمیں اپنے ورثے سے دور کر دیا ہے۔ ناصرِ خسرو کا نام اس حوالے سے سب سے معتبر ہے جس نے خطے کے سیاسی و دینی رجحانات کے ساتھ ساتھ ادبی کمالات میں بھی اپنے فن کا لوہا منوایا۔

□

وزیر آغا، آدمی کی جَون اور تیسری آنکھ

امجد علی شاکر

میں نے بچپن میں کہانیاں بہت سُنی ہیں۔ ان کہانیوں میں اکثر یہ بات سننے میں آتی تھی کہ جادوگر نے شہزادے کے ماتھے پر کیل ٹھونک کر اُسے بکری بنا دیا۔ کبھی یہ بات سنتا شہزادی دیو کی قید میں تھی، شہزادہ اسے چھڑانے کے لیے گیا۔ دیو کے آنے کا وقت ہوا تو شہزادی نے شہزادے کو مکھی بنا کر دیوار سے لگا دیا۔ یہ باتیں سُن کر میں ڈر جاتا۔ اپنے ماتھے کو ہاتھ سے رگڑتا اور ڈرتا کہ کہیں کوئی جادوگر میرے ماتھے میں کیل ٹھونک کر بکری نہ بنا دے۔ میں یہ سوچ کر بہت ڈرتا، اپنے ماتھے کو ہاتھ سے رگڑتا اور اپنے انسان ہونے کا اچھی طرح یقین کرتا۔ یہ سوچ بھی مجھے ڈرا دیتی کہ شہزادی نے شہزادے کو اسم پھونک کر مکھی تو بنا دیا، مگر وہ مکھی سے انسان بنانے والا منتر بھول گئی تو کیا ہوگا۔ شہزادہ ہمیشہ کے لیے مکھی بن گیا تو کیا بنے گا۔ وہ مکھی بن کر دیو سے وقتی طور پر بچ جائے گا، مگر بقیہ عمر مکھی بن کر رہنا ہوا تو اس کے لیے اُس کا وجود وبال بن جائے گا۔ محلوں میں رہنے والا شہزادہ کوڑا کرکٹ کے ڈھیر پر زندگی کرے گا، مگر اللہ کا شکر کہ ہر کہانی میں شہزادے کے ماتھے سے کیل نکالنے والا وزیر زادہ آ جاتا۔ اسے وہ اسم یاد ہوتے جو کیل نکالنے کے لیے ضروری ہیں۔ اللہ کا شکر شہزادی دیو کے جانے کے بعد زندہ بھی رہتی اور اُسے وہ اسم بھی یاد رہتے جو شہزادے کو پھر سے شہزادہ بنانے کے لیے پڑھے جاتے۔ میں یہ قصے سُن کر چین کی نیند سوتا۔

میرے لڑکپن کا واقعہ ہے میں ایک میلہ دیکھنے گیا۔ یہ میلہ ہر سال لگتا تھا، مگر اس سال میلے میں رونق نام کو نہیں تھی۔ میرے دوستوں نے بتایا ان دنوں قریب کے ایک اور گاؤں میں ایک اور میلہ لگا ہوا ہے۔ میلہ کسی پیر کی درگاہ پر نہیں ہے۔ ایک پیر، جو زندہ ہے، قلندر کہلواتا ہے، نے یہ میلہ لگا رکھا ہے۔ میرے گھر والے اس شخص کے بارے میں اچھی رائے نہیں رکھتے تھے، مگر میلہ تو میلہ ہوتا ہے۔ ہم نے رونق میلہ دیکھنا تھا۔ سبھی دوست اُس میلے کی طرف چل دیئے۔ وہاں خوب گہما گہمی تھی۔ رونق ہی رونق تھی۔ وہاں جھولے تھے، مٹھائی کی دکانیں تھیں، پھل بک رہے تھے۔ کھلونوں کی دکانوں پر بھی خوب رونق تھی۔ ہم نے دیکھا میلے کے مرکز میں ایک کوٹھڑی تھی۔ اس پر ایک کیسری رنگ کا جھنڈا لہرا رہا تھا۔ جھنڈے کی وجہ تو میں سمجھ نہ پایا، مگر اندر کا منظر دیکھ کر ڈر گیا۔ کوٹھڑی کے اندر ایک چارپائی پر ایک شخص،

سیاہ رنگ چہارابرو چِٹ پہلوانوں کی طرح موٹا، گویا گوشت کا پہاڑ، بیٹھا ہوا تھا۔ سامنے صف پر چند ایک بندے بیٹھے تھے۔ وہ کالا اور موٹا آدمی کوئی بات کہہ رہا تھا۔ پتا نہیں وہ کیا باتیں کر رہا تھا۔ میں کوئی بات سُن نہیں پایا۔ میں ڈر کے مارے باہر کھڑا رہا۔ کوئی بھی تو اندر جاتا دکھائی نہ دیا۔ ایک آدمی اندر سے باہر آیا۔ اُس کے چہرے کا رنگ سفید ہو رہا تھا، جیسے کسی نے اس کے جسم کا سارا خون نچوڑ دیا ہو۔ مجھے یونہی خیال آیا، کہیں کالے اور موٹے آدمی نے اس کے ماتھے پر کیل تو نہیں گاڑ دیا کہ یہ مردہ سا لگ رہا ہے۔ خدا جانے اب یہ بندہ ابھی اپنے بازو زمین پر رکھے گا اور تھوڑی دیر میں بکری بن جائے گا اور میں میں کرتا پھرے گا۔ پھر مجھے یوں لگا جیسے موٹا اور کالا بندہ آدمی نہیں، دیو ہے اور اس کے سامنے بیٹھے بندے خود ہی ڈر کر مکھی بنے بیٹھے ہیں یا وہ کالا آدمی جادوگر ہے اور اس نے ان بندوں کے ماتھوں میں کیل ٹھونک کر اُنھیں بکریاں بنا رکھا ہے۔ وہ لوگ بکری بنے موٹے اور کالے آدمی کے قدموں میں یوں بیٹھے ہیں جیسے اُس کے پالتو جانور ہوں، اس کے جوتے ہوں یا آدمی نہ ہوں چیزیں ہوں۔ میں یہ سوچتا رہا، سوچتا رہا اور پھر ڈر کر بھاگ آیا۔ پھر کبھی وہاں جانے کا سوچتا تو ڈر جاتا۔ وہ موٹا کالا آدمی مجھے کبھی دیو لگتا اور کبھی جادوگر۔ میں وہاں اب تک نہیں گیا۔ پتا نہیں وہ موٹا اور کالا آدمی زندہ ہے یا نہیں۔ خدا جانے وہ موٹا اور کالا آدمی جادوگر تھا یا جن یا پھر عام سا آدمی۔ خدا جانے اُس کے قدموں میں بیٹھے ہوئے آدمی پھر سے آدمی بنے تھے یا پھر اُسی حال میں رہ گئے تھے۔ اُن کا کیا ہوا تھا، مجھے کچھ معلوم نہیں۔ میں زندگی کے میلے میں جانے کب سے گھوم رہا ہوں۔ میں جب بھی کسی ایسے بندے کو دیکھتا ہوں جس کے سامنے بندے چپ چپیتے بیٹھے ہوں۔ سُتے ہوئے، ڈرے ہوئے چہروں کے ساتھ، ایسے چہروں کے ساتھ جیسے وہ چہرے نہ ہوں اور وہ آدمی آدمی نہ ہوں، پالتو جانور ہوں یا چیزیں ہوں۔ گم شدہ چہروں والے یہ لوگ دیکھتا ہوں تو مجھے وہ کالا اور موٹا آدمی یاد آتا ہے، اُس کے قدموں میں بیٹھے بے چہرہ لوگ یاد آتے ہیں اور میں ڈر جاتا ہوں۔ میں سوچتا ہوں کہ کہیں یہ خوف، یہ ڈر مجھ سے میرا چہرہ نہ چھین لے۔ مجھے بکری نہ بنا دے۔ مجھے مکھی نہ بنا دے۔ اس ڈر سے نکلنے کے لیے میں وہ اسم پڑھتا ہوں جن میں انکار ہوتا ہے، نفرت ہوتی ہے اور بغاوت ہوتی ہے۔ یہ نفرت بغاوت ہی ہے کہ کسی کو ہمت نہیں پڑتی کہ ہاتھ بڑھا کر مجھ سے میرا چہرہ چھین لے۔

مجھے بکری بننا اچھا لگا، نہ مکھی بننا کبھی قبول ہوا۔ میں ہمیشہ آدمی کی جون میں رہنا چاہتا ہوں۔ آدمی کا جیون جینا چاہتا ہوں۔ آدمی جو اپنے دماغ سے سوچتا اور اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ میں کسی کی آنکھوں سے دیکھنا برداشت نہیں کر سکتا۔ مجھے قدرت نے آنکھیں دی ہیں، کھوپڑی میں دماغ بھی دیا ہے جو سوچتا ہے۔ یہ میرے لیے قدرت کی بڑی نعمتیں ہیں۔ میں ان سے کام لیتا ہوں۔ یہ میرا سہارا ہیں۔ میرے مددگار ہیں۔ یہ میری ذمہ داری بھی ہیں۔ مجھے یہ ذمے داری نبھانا ہے۔ مجھے جب کوئی شخص کسی دوسرے کے دماغ سے سوچتا یا کسی دوسرے کی آنکھوں سے دیکھتا دکھائی دیتا ہے تو مجھے ایسے

بندے پر ترس آتا ہے۔ مجھے یہ موٹے اور کالے آدمی کے سامنے بیٹھے ہوئے اُن آدمیوں کی طرح لگتا ہے جو آدمی نہ رہے تھے۔ جانے ڈر کر مکھی بن گئے تھے یا کسی نے اسم پڑھ کر انھیں مکھی بنا دیا تھا اور پھر انھیں دوبارہ انسان بنانا بھول گیا تھا۔ شاید جادوگر نے (جو یقیناً موٹا آدمی تھا) انھیں بکری بنا دیا تھا اور پھر کوئی شخص نہیں آیا تھا جو اسم پڑھ کر ان کے ماتھے سے کیل نکالتا اور انھیں پھر سے آدمی بناتا۔

بچپن کے دن ہوا ہو گئے۔ کہانیاں پرانی ہو گئیں۔ ہم سائنس پڑھنے لگے۔ اب پتا چلا کہ کوہ قاف میں پریاں نہیں رہتیں، جن ہوں گے، مگر ہماری دنیا سے الگ۔ جادو کے بارے میں سُنا تو یہی تھا کہ جادو برحق، کرنے والا کافر، مگر سچی بات یہ ہے کہ ہم اسے ڈھکوسلا سمجھنے لگے۔ بچپن کی کہانیاں کہیں بہت دور رہ گئیں۔ اچانک ہم نیو کیمپس کے ایس۔ ٹی۔ سی ہال کے ایک بڑے کمرے میں بیٹھے تھے۔ فنکشن کیمپس فورم کا تھا۔ یہ فورم جامعہ پنجاب کے طلبہ نے بنایا تھا۔ مجھے اس فنکشن میں میرے ایک دوست اکرم ناصر لے کر گئے تھے۔ اس فنکشن کی صدارت وزیر آغا نے کی۔ خطبہ ؟ صدارت میں انھوں نے بہت باتیں کیں اور دو تین نظمیں بھی سنائیں۔ وزیر آغا نے بہت گہری اور علمی باتیں کی تھیں۔ انداز سادہ اور دلکش تھا۔ ہم اُن کی باتوں میں مگن تھے۔ وہ کہہ رہے تھے:

''موضوع کرسی پر بیٹھا ہے اور معروض کو ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے۔''

اس ایک جملے نے مجھے بہت کچھ سوچنے اور سمجھنے میں مدد دی۔ وہ یہ جملہ کہہ کر آگے بڑھے:

''خواب میں موضوع بھی ہوتا ہے، معروض بھی یعنی دیکھنے والا (ناظر) بھی ہوتا ہے، منظر بھی۔ اگر کوئی شخص خواب دیکھنے والے شخص کو جھنجھوڑ کر جگا دے تو نہ خواب دیکھنے والا ہو گا، نہ خواب، ایک تیسرا آدمی موجود ہو گا۔''

یہ بات تو سادہ سی تھی، مگر وزیر آغا اور آگے بڑھ گئے، کہنے لگے:

صوفی کہتے ہیں، آدمی سویا ہوا ہے۔ اگر اسے روحانی طور پر جگا دیا جائے تو منظر ہو گا، نہ ناظر، ایک تیسرا آدمی ہو گا۔ یہاں موضوع اور معروض دونوں نہیں رہیں گے۔

وزیر آغا نے بتایا کہ ہمارے اندر ایک تیسرا آدمی چھپا ہوا ہے۔ انھوں نے یہ مثال دی:

''ایک شخص دیوار کے سوراخ سے دیوار کے پار دیکھ رہا ہے۔ اچانک اُسے محسوس ہوتا ہے، ایک تیسرے آدمی نے اُسے ایسا کرتے ہوئے دیکھ لیا ہے۔''

''یہ تیسرا آدمی ہے جس نے اُسے دیکھا ہے اور وہی حقیقی آدمی ہے۔''

ہم یہ باتیں حیرت، خوشی اور تشکر کے ملے جلے جذبات کے ساتھ سُن رہے تھے۔ اچانک انھوں نے ایک بات بتائی:

''ہر آدمی کی دو آنکھوں کے درمیان ماتھے پر ایک اور آنکھ بھی ہوتی ہے۔ یہ تیسری آنکھ محوِ خواب ہے۔ صوفی درویش، فقیر لوگ اس آنکھ کو بیدار کرنے کا جتن کرتے ہیں۔ کسی دیدہ ؟ بینا کے حامل شخص کی

محنت سے یہ آنکھ بیدار ہو جائے تو زمان و مکان کے پیرامیٹر بدل جاتے ہیں۔ زندگی کی حقیقت اور معنویت بدل جاتی ہے۔''

باتیں تو اُنھوں نے بہت کی تھیں۔ کچھ اُنھیں دھیان سے سُن رہے تھے اور کچھ لوگ شاید بور بھی ہو رہے تھے۔ میں نے اس آخری بات پر غور شروع کیا۔ سوچنے لگا۔ سوچتا رہا۔ سوچتا رہا۔ حقیقت یہ ہے کہ میں اب تک اسی بات کو سوچ رہا ہوں۔ میں نے خیال کیا، اگر صوفی، ولی اور فقیر تیسری آنکھ کو بیدار کرنے کا جتن کرتے تھے تو جادوگر، دیو اور جن بندے کی اس تیسری آنکھ کو اندھا کرنے کی کوشش کرتے تھے تاکہ بندے کے اندر چھپا تیسرا آدمی بیدار نہ ہو جائے۔ یہ تیسری آنکھ ہے جس سے چیزوں کی اہمیت کم اور قدروں کی قیمت زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ ان دونوں آنکھوں سے ہمیں مال و منال کے کرشمے ہی نظر آتے ہیں۔ اشیا کی خوبصورتی ہی خوبصورتی دکھائی دیتی ہے۔

میں نے سوچا تیسری آنکھ بیدار ہو تو ایک بڑا آدمی زندہ ہو جاتا ہے۔ اگر تیسری آنکھ اندھی ہو جائے تو آدمی بکری بھی تو ہو سکتا ہے۔ گویا ہم جو دن رات آدمی دیکھتے ہیں، یہ سارے کے سارے آدمی نہیں ہیں۔ میر صاحب مدد کو آئے:

اس بتکدے میں معنی کا کس سے کریں سوال
آدم نہیں ہے صورتِ آدم بہت ہے یاں

آدمی کا آدمی ہونا حتمی نہ ہوا تو یہ مکھی بھی ہو سکتا ہے، بکری بھی۔ یہ بات تو داستانوں کی ہوئی۔ کارل مارکس تو مادہ پرست تھا۔ اُس نے بھی کہہ دیا کہ بالادست طبقہ زیردستوں کی انسانیت چھین لیتا ہے اور خود اپنی انسانیت رضاکارانہ طور پر تج دیتا ہے۔ گویا وہ زیردستوں کو بکری بنا دیتا ہے اور خود جادوگر اور دیو بن جاتا ہے۔ میں ان دنوں ٹی۔ وی کے ٹاک شو دیکھتا ہوں تو یہ باتیں بہت یاد آتی ہیں۔ میں انھیں سوچنے لگتا ہوں اور اپنی یادوں کو کھوجنے لگتا ہوں۔

وزیر آغا سے میں ۱۹۷۱ء میں آشنا ہوا تھا۔ یہ آشنائی یک طرفہ تھی، مگر خاصی گہری تھی۔ میں نے اس سال تھرڈ ائیر میں داخلہ لیا تھا اور اُردو اختیاری کو اختیار کیا تھا۔ میرے ساتھ مظہر آغا بھی پڑھتے تھے، وزیر آغا سے اُن کی عزیزداری تھی۔ اُنھوں نے مجھے وزیر آغا کی تنقید پر کتابیں پڑھنے کو دیں۔ کتابیں تھیں تنقید اور احتساب، نئے مقالات، تنقید اور مجلسی تنقید، میں نے ان کتابوں کو پڑھا کچھ سمجھا، کچھ نہ سمجھا، مگر پڑھا ضرور۔ مظہر آغا بتاتے تھے کہ ان کے بڑے گھوڑوں کے تاجر تھے۔ پرانے وقتوں میں یہ عزت دار کام تھا، بہرحال مظہر آغا کسی نہ کسی تقریب سے ان کا ذکرِ خیر کیا کرتے تھے۔ مظہر خوبصورت نوجوان تھے، وہ خوش مزاج اور خوش بیان بھی تھے۔ ہم دونوں دو سال وزیر آغا کا ذکر کرتے رہے اور میں اپنے طور پر ان سے بہت آشنا ہو گیا۔

مظہر آغا نے پنجاب یونیورسٹی سے ایم۔ اے اُردو کیا۔ انشائیہ پر ایم۔ اے کا مقالہ لکھا۔ ایم۔

اے سے فارغ ہوا تو ائیر فورس میں اپلائی کیا۔ وہاں سلیکٹ ہو گیا۔ یہ خوش خبری لیے وہ کیمپس گیا۔ کسی دوست کو یہ خبر سُنا رہا تھا کہ اچانک اس کے دل کو رُک جانے کا حکم صادر ہو گیا۔

دھڑکے گا جب تک اُس کی رضا رہی یہ دل
رُک جائے گا جب اُس نے پکارا کہ اب نہیں

مظہر آغا کی جواں مرگی جب بھی یاد آتی ہے، دل پر ایک گھونسا سا پڑتا ہے۔ وزیر آغا کو جب بھی پڑھتا ہوں تو مجھے مظہر بہت یاد آتا ہے اور بے اختیار یاد آتا ہے۔

کیمپس فورم کے اُس اجلاس میں وزیر آغا نے بہت باتیں کی تھیں اور فکر انگیز باتیں کی تھیں۔ ادب، فلسفہ، تصوف، ویدانت، اور وحدت الوجود پر باتیں تھیں کہ سوچ کے در کھول رہی تھیں۔ انھوں نے یورپ کے کیپٹلزم کے بارے میں بتایا تھا کہ وہ دیتا کچھ نہیں، صرف لیتا ہے۔ بظاہر یورپ بہت دیالو بنا ہوا ہے۔ اس پر کسی صاحب نے سوال بھی کیا تھا، وزیر آغا نے ایک سادہ سا جواب دے کر بات سمجھائی تھی۔ یہ کتنی سچی بات تھی۔ اب سوچتا ہوں تو حیرت ہوتی ہے۔ ۱۹۲۹ء سے ۱۹۳۹ء تک عالمی کساد بازاری THE GREAT DEPRESSION کا زمانہ رہا تھا۔ یہ یورپ کے کیپٹلزم کا ہی کرشمہ تھا۔ یہ تو بھلا ہوا اُن لوگوں کا جنھوں نے عالمی جنگ چھیڑ کر دنیا کو عالمی کساد بازاری سے نجات دلائی۔ کالونیوں کے لوگوں نے بھی شاید مدتوں بعد یا اُس نسل کے لوگوں نے پہلی بار خوشحالی کا چہرہ دیکھا تھا۔ وزیر آغا سے یہ پہلی ملاقات سرشار کر گئی۔ سوچ کے کئی در وا ہوئے۔ یہ ملاقات کسی طرح بھلائے نہیں بھولتی۔ میر تقی میر پھر یاد آئے:

روز ملنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

اس مجلس میں ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی ایک دو نظمیں اور دو تین غزلیں سنائیں۔ دو تین شعر یاد رہ گئے:

میلا بدن پہن کے نہ اتنا اُداس ہو
ایسا کہاں کہ ہر کوئی خوش لباس ہو
گُل کو سارے شہر میں رسوا کیا
اے ہوائے صبح تو نے کیا کیا
شام ہوتے ہی ستارے بجھ گئے
اک ستارہ دیر تک رویا کیا

اُن دنوں اُن کی ایک کتاب نردبان آئی تھی۔ میں نے اُن سے پوچھا کہ اُنھوں نے کتاب کے نام کے لیے فارسی زبان کا ایسا نامانوس لفظ کیوں منتخب کیا۔ سُن کر کہنے لگے:

''یہ تو اچھا ہوا کہ آپ فارسی جانتے ہیں، ورنہ بعض لوگوں نے سمجھا کہ یہ ہندی لفظ ہے۔''

پھر انھوں نے نام رکھنے کی وجہ بھی کوئی نہ کوئی بتائی ہوگی یا شاید ہنسی میں ٹال دیا ہو۔

اس ایک ملاقات کے بعد کئی سال بیت گئے۔ اس دوران میں میں اُن کی کتابیں پڑھتا رہا۔ استفادہ کرتا رہا۔ بعض مقامات پر اختلاف بھی ہوا، مگر میں اُن کی تنقید سے زیادہ تر مستفید ہوتا رہا۔ ویسے بھی مجھے اُن سے اس بات پر کاملاً اتفاق تھا کہ شعر، ادب، فنونِ لطیفہ کسی معاشرے میں جب خلق ہوتے ہیں تو ان میں زمین کا ذائقہ یقیناً شامل ہوتا ہے۔ ادب اور فنون سے ارض کا حوالہ منہا کرنا درست نہیں ہے۔ میں نے وزیر آغا کو پڑھتے ہوئے ان کے خلاف لکھے گئے مضامین بھی پڑھے، اوراق بھی پڑھتا رہا۔ میں فنون کا قاری بھی رہا۔ گویا فنون اور اوراق دونوں سے مستفید ہوتا رہا۔ رہا فنون گروپ اور اوراق گروپ کے باہمی جھگڑے کا معاملہ تو مجھے اس سے کوئی لینا دینا ہی نہیں تھا۔ میری دونوں جانب سے نیازمندی رہی۔

۱۹۹۰ء میں میں ایم۔ فل کر رہا تھا۔ انور سدید سے میرے نیازمندانہ تعلقات تھے، میں اُن سے ملا کرتا تھا۔ ایک دن اُنھوں نے بتایا کہ وزیر آغا لاہور میں ہیں۔ اُن سے ملا جا سکتا ہے۔ میں اُن کے بتائے ہوئے پتے پر ڈھونڈتا ڈھانڈتا اُن کے گھر جا پہنچا۔ وزیر آغا کا پوچھا تو اُن کے ملازم نے ایک کمرے کی طرف اشارہ کر دیا۔ گویا اُن سے ملنے کے لیے کسی اجازت کی ضرورت نہیں۔ میں بھی درّانہ ان کے گول کمرے میں چلا گیا۔ وہ مجھے دیکھ کر اُٹھ کھڑے ہوئے۔ مجھ سے ہاتھ ملایا اور بیٹھنے کا کہا۔ وہاں ایک اور صاحب بھی تشریف فرما تھے۔ میں بھی بیٹھ گیا۔ بات فراق گورکھپوری پر ہو رہی تھی۔ وزیر آغا بتا رہے تھے کہ فراق کے خطوں میں پیسے کا بہت ذکر ہے۔ انھوں نے یہ جملہ کہا تھا:

''فراق اپنے خطوں میں بس پیسہ پیسہ پیسہ کرتے نظر آتے ہیں۔''

پیسہ فراق کی کمزوری تھا۔ ظاہر ہے خطوں میں بھی یہ بات ملتی ہے۔ میں سوچتا ہوں کتنا بڑا شاعر اور پیسے کا اس قدر لالچ۔ یہ سوچ کر دُکھ ہوتا ہے۔

میں اس روز ایک خاص مقصد کے لیے گیا تھا۔ مقصد تھا خلیل الرحمن اعظمی کے سلسلے میں نئی معلومات کا حصول، اس سلسلے میں وہ مجھ سے زیادہ معاونت نہ کر سکے، ہاں خلیل کے بارے میں چند ایک باتیں ہوئیں اور بس۔ اس کے باوجود میں ان کی مہمان نوازی سے ضرور متاثر ہوا۔

نوے کی دہائی میں لاہور آرٹس فورم کے مظفر غفار خاصے متحرک تھے۔ وہ شاکر علی میوزیم اور الحمرا کلچرل ہال میں ہر ہفتے دو تقریبات منعقد کیا کرتے تھے۔ پھر اُن کی تقریبات شاکر میوزیم کی بجائے ماڈل ٹاؤن لائبریری میں ہونے لگیں۔ کیا شاندار فنکشن ہوئے تھے۔ ان کی یادیں دل کو خوشی دیتی ہیں۔ ایک تقریب شاکر علی میوزیم میں وزیر آغا کے ساتھ ایک شام تھی۔ میں بڑے شوق سے اس تقریب میں شریک ہوا۔ اس میں بہت اہم لوگ شریک تھے۔ قاضی جاوید اور اشفاق احمد تو مجھے یاد ہیں اور کون کون

لوگ تھے، یاد نہیں رہا۔ وزیر آغا نے ایک تحریر پڑھی تھی اور گفتگو کی تھی۔ گفتگو کا مرکزی حوالہ ان کی ذات تھی۔ اس تقریب میں وہ زیادہ کھلے نہیں۔ وہ اپنے بارے میں زیادہ خوبصورت اور پر جوش تقریر نہ کر سکے۔ میرا خیال ہے وہ اپنی ذات کے بارے میں زیادہ باتیں نہیں کرتے تھے۔ ہاں کسی بھی فکری موضوع پر وہ بہت اچھا مکالمہ بھی کر سکتے تھے، خطاب بھی۔ اُس روز کے دو سوالات مجھے آج بھی یاد ہیں۔ ایک تو اشفاق احمد نے سوال پوچھا تھا:

''کوئی، ایسا واقعہ جب آپ حیاتی کو بھنوالی (چکر) دے کر گزر گئے ہوں۔''

دوسرا سوال ایک بچی کا تھا۔ اس نے بتایا کہ وہ کئی سال پہلے وزیر آغا کی گفتگو سُن کر خدمتِ خلق کے مشن پر نکل پڑی۔ اب وہ کسی چرچ کے ساتھ مل کر خدمت خلق کرتی ہے۔ اس نے وزیر آغا سے سماجی خدمات کے شعبے میں خدمات پر سوال کیا تھا۔ آغا صاحب کے لیے دونوں سوالات غیر متوقع بھی تھے، غیر متعلقہ بھی۔ ان سوالوں کو سُن کر ان کو بھنوالی تو آئی ہوگی۔ انھوں نے جواباً جھکائی دے کر نکلنے کی کوشش نہیں کی۔ سیدھی سادی معذرت کر لی۔

اُس دن سوال و جواب کا یہ سلسلہ بہت اچھا نہ رہا تھا۔ مگر ایک عرصے بعد پھر مظفر غفار نے اُن سے اسی مقام پر ہماری ملاقات کروا دی۔ اب کے آغا صاحب کھل گئے۔ بہت باتیں کیں اور بہت اچھی باتیں کیں، ادب، فلسفہ، نفسیات، تنقید، انشائیہ یہاں تک کہ سائنس کے حوالے سے بھی بعض باتیں ہوئیں اور خوب ہوئیں۔ اُن کی گفتگو میں ایک دھیما پن تھا، وہی جو ان کے انشائیوں میں ہوتا تھا۔ ان کے ہاں شعور کی وہی بلند سطح تھی، لگتا تھا کہ وہ ہماری تیسری آنکھ کو روشن اور بیدار کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ محسوس ہوتا تھا کہ وہ ہم میں موجود تیسرے آدمی کو اُٹھانے کے جتن کر رہے ہیں۔ وہ جب بھی بات کرتے، ہم میں دانش بیدار ہوتی محسوس ہوتی تھی۔ اُن کی پوری گفتگو میں کوئی مقام ایسا نہ آیا کہ لگتا وہ کوئی سبق دہرا رہے ہوں۔ محسوس ہوتا کہ وہ کوئی کمتر سطح کی بات کر رہے ہوں۔ اُن کی گفتگو کی سطح بہت بلند رہی۔

کہتے ہیں اخفش (عربی نحو کے عالم) بچپن میں سبق یاد کرتے اور پھر بکری کے سامنے سبق دہرانے بیٹھ جاتے۔ بکری اگر انکار میں سر ہلا دیتی یا سر نہ ہلاتی تو وہ سبق دہراتے رہتے۔ جب کبھی بکری ہاں میں سر ہلاتی تو وہ سمجھتے اب سبق یاد ہو گیا ہے اور وہ اسے دُہرانا بند کر دیتے۔ بہت سے لوگ ہیں مجلسوں میں، سیمیناروں میں، جلسوں میں رٹی رٹائی باتیں، بارہا دہرائے گئے خیالات سامعین کو سُناتے رہتے ہیں۔ وہ سامعین کو بکری بنانے کے لیے اُن کے ماتھے میں اپنے خیالات کے کیل ٹھونکتے رہتے ہیں۔ وزیر آغا کبھی ایسا نہیں کرتے تھے۔ وہ ہمیشہ تیسری آنکھ کو روشن کرنے اور تیسرے آدمی کو بیدار کرنے کے جتن کرتے تھے۔ یہی اُن کی شخصیت کا وہ روشن پہلو ہے جو اُنھیں ادب اور فکر کی دنیا میں زندہ رکھے گا۔

اجمل کمال کے خطوط بنام 'مکالمہ' اور 'سب رنگ'

ذیل میں اردو کے اہم ادبی جرائد کے مدیران سے ایک اہم ادبی جریدے 'آج' کے مدیر اجمل کمال کی وہ گفتگو شامل ہے جس میں علمی نوعیت کے اعتراضات موجود ہیں۔ علمی مباحث ادبی مکالمے کو آگے بڑھاتے ہیں اور جمود کی کیفیت کو توڑتے ہیں۔ ان خطوط میں املا کے بعض اہم نکات بھی شامل ہیں، جو ادبی مدیران کا بہت بڑا مسئلہ بھی ہیں۔ ادارہ 'نقاط' ان خطوط پر ادبی ردعمل کی اشاعت کا پابند ہوگا۔ (ادارہ 'نقاط')

یہ تین خط میں نے ادبی مجلہ ''مکالمہ'' کے مدیر مبین مرزا اور ''سب رنگ ڈائجسٹ'' کے مدیر شکیل عادل زادہ صاحبان کو بعض باتوں کی وضاحت کے لیے بغرضِ اشاعت ارسال کیے تھے۔ ان دونوں مدیر حضرات نے ان خطوں کو شائع کرنا غیر ضروری سمجھا۔ تاہم، میری رائے میں ان باتوں کی وضاحت کی ضرورت تھی اور اب بھی ہے، اس لیے اپنے دوست اور ''نقاط'' کے مدیر قاسم یعقوب کی فرمائش پر ان کے سپرد کر رہا ہوں۔ جو واں نہ چھپ سکے، سو یہاں آ کے دم ہوئے۔ (اجمل کمال)

مبین مرزا، مدیر 'مکالمہ' کے نام

مبین مرزا صاحب، آداب!

''مکالمہ'' کے شمارہ ۱۵ کا ایک بڑا اور دلچسپ حصہ مختلف افراد کے نام مشفق خواجہ کے خطوط پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کے نام خواجہ صاحب کے ایک خط (۲۶ جنوری ۱۹۹۷ء) میں میرے ایک مضمون ''سید کام کرتا ہے: مظفر علی سید کی کتاب ''تنقید کی آزادی'' پر چند تاثرات'' کا ذکر آیا ہے اور اس کے بارے میں ڈاکٹر صاحب نے ایک وضاحتی فٹ نوٹ بھی تحریر کیا ہے۔ اس سلسلے میں چند نکات کی وضاحت کی ضرورت ہے جو میں ذیل میں پیش کر رہا ہوں۔ اگر مناسب سمجھیں تو ''مکالمہ'' کے اگلے شمارے میں شائع کر دیجیے۔

ڈاکٹر فراقی کہتے ہیں: ''اصل میں سید صاحب نے فہمیدہ ریاض کے سفرنامہ بنگلہ دیش ''زندہ بہاریں'' کا دیباچہ لکھا تھا جو محترمہ کو پسند نہ آیا اور انھوں نے اسے اپنی کتاب میں شامل نہ کیا۔'' معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ کتاب (جس کا اصل عنوان ''زندہ بہار'' ہے) ڈاکٹر صاحب کی نظر سے نہیں گزری، کیونکہ وہ بظاہر اس حقیقت سے لاعلم ہیں کہ یہ دیباچہ کتاب میں شامل تھا اور اس سے پیدا ہونے والے ناگوار قضیے کا سبب ہی یہ تھا کہ مصنفہ کو مظفر علی سید کی اس تحریر کے مطالعے کا موقع دیے بغیر اسے ان کی کتاب میں ''بطورِ دیباچہ'' شائع کر دیا گیا تھا۔ اس کی تفصیل میرے علم کے مطابق یہ ہے کہ کتاب کے ناشر نے مصنفہ کو اطلاع دی تھی کہ سید صاحب اس کتاب کا دیباچہ لکھنے کی خواہش رکھتے ہیں، جس پر مصنفہ اس شرط کے ساتھ رضامند ہو گئی تھیں کہ یہ تحریر مکمل ہونے پر ان کو بھیجی جائے گی اور اس کے کتاب میں شامل ہونے یا نہ ہونے کا فیصلہ وہ خود کریں گی۔ جیسا کہ قاعدہ ہے، اپنی کتاب کے مشمولات طے کرنے کا حق ہر مصنف کو حاصل ہوتا ہے۔ تاہم سید صاحب نے کسی بنیاد پر یہ مناسب سمجھا کہ اپنی رائے کو اپنی ذمے داری پر کہیں اور شائع کرانے کے بجاے مصنفہ کی اجازت کے بغیر، ناشر کی ملی بھگت سے، ان کی کتاب میں شامل کر دیا جائے۔ کتاب کی اشاعت کے بعد مصنفہ کے منفی ردعمل پر کتاب کے ناشر نے، سید صاحب کے علم میں اور ان کے مشورے سے، وعدہ کیا کہ کتاب کا مذکورہ ایڈیشن تلف کر دیا جائے گا اور کتاب کو ازسرنو، مذکورہ دیباچے کے بغیر، شائع کیا جائے گا۔ جہاں تک

میں جانتا ہوں، اس وعدے پر عمل نہیں کیا گیا۔

اس قضیے سے میرا تعلق یہ تھا کہ ''زندہ بہار'' پہلی بار اس رسالے میں شائع ہوا تھا جو میری ادارت میں نکلتا ہے۔ میں اس تحریر کو کتاب کی صورت میں بھی شائع کرنا چاہتا تھا لیکن وسائل کی کمی مانع تھی۔ چنانچہ جب لاہور سے اس کی اشاعت کی تجویز آئی تو مجھ سے بھی رسمی اجازت لی گئی جو میں نے بخوشی دے دی۔ علاوہ ازیں ان دنوں مظفر علی سید سے میری مراسلت تھی اور میرے علم میں تھا کہ وہ اس کتاب کا دیباچہ تحریر کر رہے ہیں۔ میں نے ان سے ایک خط میں اس کا مسودہ دیکھنے کی خواہش کا اظہار کیا تھا اور انھوں نے مکمل ہونے پر اس کی نقل مجھے فراہم کرنے کا وعدہ بھی کیا تھا۔ یہ وعدہ پورا نہیں ہوا، جیسے مصنفہ سے کیے گئے متعدد وعدے پورے نہیں ہوے جن میں انھیں دیباچے کا مسودہ ایک آدھ روز میں بھجوانے کا دلاسا دیا جاتا رہا، یہاں تک کہ کتاب اس دیباچے سمیت شائع ہوگئی۔ جب اس پر فہمیدہ ریاض کا ردعمل سامنے آیا تو سید صاحب نے ازراہ کرم اس معاملے پر میری رائے بھی دریافت کی۔ میں نے جواباً انھیں لکھا کہ دیباچہ مصنفہ کی اجازت کے بغیر ان کی کتاب میں شامل کرنا دیانت سے بعید تھا اور اس پر فہمیدہ ریاض کی برہمی میرے نزدیک بالکل جائز ہے۔ میری اس حق گوئی کے باوجود سید صاحب سے میری مراسلت جاری رہی اور لاہور جانے پر ان سے ملاقات تو ان کی کتاب پر میرے مضمون کی اشاعت کے بعد بھی ہوئی۔

ڈاکٹر فراقی مزید لکھتے ہیں: ''سید صاحب کے خلاف مضمون کا محرک یہی دیباچہ تھا۔'' علم غیب رکھنے کا یہ دعویٰ خاصا محظوظ کن ہے۔ لیکن دراصل یہ علم غیب رکھنے کا دعویٰ نہیں، خواجہ صاحب کے کہے پر ایمان بالغیب رکھنے کا اعلان ہے؛ چونکہ انھوں نے اپنے خط میں لکھ دیا تھا کہ ''یہ مضمون اسی دیباچے کی وجہ سے لکھا گیا ہے،'' اس لیے ڈاکٹر صاحب کی طرف سے یہ سوال اٹھایا جانا کہ یہ رائے انھوں نے کس بنیاد پر قائم کی، آئین نیازمندی کے منافی ہوتا۔ یہ خط ڈاکٹر صاحب کے جس خط کے جواب میں لکھا گیا وہ سامنے نہیں لایا گیا، لیکن سیاق وسباق سے اندازہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب نے یہ خیال ظاہر کیا ہوگا کہ میں نے سید صاحب کی کتاب ''تنقید کی آزادی'' پر تنقید کرنے کی آزادی کو استعمال کر کے دراصل کوئی پرانا قرض چکایا ہے۔ خواجہ صاحب کا کہنا ہے کہ میں نے ''پرانا قرض نہیں چکایا، یہ بالکل نیا قرض ہے۔'' بہرحال، قرض پرانا رہا ہو یا نیا، اطمینان کی بات یہ ہے کہ اسے پوری ذمے داری سے اور حوالوں اور دلیلوں کے پورے اہتمام کے ساتھ بطریقِ احسن چکا دیا گیا، کیونکہ اگر خواجہ صاحب مضمون کے مشمولات میں کسی قسم کی حرف گیری کی گنجائش دیکھتے تو ان کو اس پر ایک عدد تباہ کن کالم تحریر کرنے یا اپنے کسی نیازمند (مثلاً ڈاکٹر صاحب موصوف) کو جوابی مضمون باندھنے پر اُکسانے سے بھلا کون روک

سکتا تھا۔ شائع شدہ مراسلت سے تو صرف یہی ظاہر ہوتا ہے کہ دونوں حضرات نے خود کو نجی خطوط میں ایک دوسرے کو پُرسہ دینے اور مضمون کے پُراسرار محرکات کے بارے میں قیاس آرائیاں کرنے تک محدود رکھا۔

خواجہ صاحب کے خط سے اتنا البتہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک موقعے پر ڈاکٹر صاحب نے اس مشہور یا بدنام دیباچے (اور اس سے منسلک قضیے) پر مضمون لکھنے کا ارادہ باندھا تھا اور اس مضمون کے لیے لوازمہ (یعنی مواد) سید صاحب نے نہایت ذوق وشوق سے فراہم کر کے خواجہ صاحب کو اپنے شدید انتظار سے مطلع بھی کر دیا تھا۔ اپنے خط میں خواجہ صاحب نے بھی اس سلسلے میں اپنی بے تابی کا اظہار کیا اور اپنے دو عدد کالموں کو اس موعودہ مضمون کے ضمیمے کے طور پر شامل کرنے کی بھی تاکید کی۔ معلوم نہیں یہ مضمون باندھا جا سکا یا ڈاکٹر صاحب نے کچھ سوچ کر اپنا بندھا ہوا ارادہ توڑ دینے ہی کو مناسب سمجھا۔

جہاں تک سید صاحب کی کتاب پر میرے مضمون کا تعلق ہے، اس کے محرک کے بارے میں اگر کوئی شخص یقین کے ساتھ کچھ کہہ سکتا ہے تو وہ میں ہوں؛ باقی سب کی قیاس آرائیوں کی حیثیت محض قیاس آرائیوں سے بڑھ کر کچھ نہیں ہو سکتی۔ مثلاً ایک قرین قیاس محرک یہ ہو سکتا ہے کہ مجھے سید صاحب کی شکل پسند نہ تھی، اور دوسرا یہ کہ وہ لاہور چھاؤنی کے عسکری اپارٹمنٹس میں رہتے تھے اور ظاہر ہے کہ مجھے لفظ عسکری سے خداواسطے کا بیر ہے؛ لیکن میری سمجھ میں نہیں آتا کہ محرک کی تلاش میں مضمون سے باہر ٹامک ٹوئیاں مارنے میں آخر کیوں وقت ضائع کیا جائے۔ کیا یہ امر امکان سے بالکل خارج ہے کہ سید صاحب کی کتاب کے مشمولات نے ان تاثرات کو تحریک دی ہو، جو میرے مضمون میں ظاہر کیے گئے؟ میری رائے میں دیکھنے کی بات یہ نہیں کہ مذکورہ مضمون کیوں لکھا گیا، بلکہ یہ ہے کہ اس میں جو کچھ کہا گیا وہ معقول دلیلوں کے ساتھ کہا گیا یا نہیں۔ میرے تاثرات سے اختلاف رکھنا اور اس کا اظہار کرنا ڈاکٹر صاحب کا اسی طرح حق ہے جیسے سید صاحب کی کتاب کے بارے میں رائے قائم کرنا اور اسے ظاہر کرنا میرا حق تھا، جس کا میں نے اپنی استطاعت کے مطابق بھرپور استعمال کیا۔ اگر ڈاکٹر صاحب کبھی اس پر جوابی مضمون کی ہوا باندھیں تو یہ میری مسرت اور علم میں اضافے کا باعث ہوگا۔

خواجہ صاحب اپنے مذکورہ خط میں لکھتے ہیں: ''سید صاحب پر اجمل کمال کا مضمون تو چھپنے سے پہلے ہی ایک ذریعے سے دیکھ لیا تھا۔'' اس مضمون سے خواجہ صاحب کی غیر معمولی دلچسپی اور تجسس کے پس ازمرگ انکشاف پر مجھے خوشی تو ہے ہی، ساتھ ساتھ اس بات پر تعجب بھی ہے کہ انھوں نے اسے چھپنے سے پہلے دیکھنے کی بے تابی میں ''ایک ذریعے'' کو استعمال کرنا ضروری سمجھا۔ میری خواجہ صاحب سے گاہے گاہے کی ملاقات بھی تھی اور فون پر رابطہ بھی۔ بلکہ ایک بار انھوں نے رات کے کھانے پر (مظفر علی سید کے

ہمراہ) میرے گھر کو رونق بھی بخشی تھی۔ میرا مضمون تو لکھا ہی چھپوانے کے لیے گیا تھا، نہ کہ چھپا کر رکھنے کے لیے۔ اگر انھوں نے مجھ سے کہا ہوتا تو میں اس مضمون کا پرنٹ آؤٹ انھیں بخوشی مہیا کر دیتا۔ جہاں تک ان صاحب کا تعلق ہے جنھیں خواجہ صاحب نے ''ایک ذریعے'' کے نام سے یاد کیا ہے، وہ اُن دنوں میرے پاس معاوضے پر پروف ریڈنگ کا کام کرتے تھے۔ (اب تو ماشاءاللہ انھیں شہر میں خاصی معتبری حاصل ہو گئی ہے، جس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ خواجہ صاحب کی حیات کے آخری برسوں میں وہ ان کے اتوار دربار میں نقش بہ دیوار کی صورت بلاناغہ موجود رہتے تھے اور ان کے لیے مختلف خفیہ اطلاعات اور مسروقہ کاغذات کی فراہمی کا مستعد ذریعہ تھے۔) انھیں اپنے کام کے سلسلے میں میرے کمپیوٹر پر موجود مختلف متون تک رسائی حاصل تھی، چنانچہ اب معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے میرے مضمون کی اطلاع اور پھر اس کی نقل خواجہ صاحب تک پہنچانے میں اپنی مخصوص مستعدی کا مظاہرہ کیا اور اس بات کو نظرانداز کر دیا کہ میری اجازت کے بغیر ایسا کرنا خیانت کی ذیل میں آئے گا۔ انھیں کیا خبر تھی کہ خواجہ صاحب کی آنکھ بند ہونے پر ڈاکٹر تحسین فراقی اور مبین مرزا ان کی خیانت کا راز فاش کرنے کا ذریعہ بن جائیں گے۔ میں ان ''ذریعہ'' صاحب کا نام بھی لے سکتا ہوں، لیکن جب خواجہ صاحب نے ان کا پردہ رکھا اور پھر انھوں نے اپنی اس حرکت سے خود اپنے سوا کسی کو کچھ نقصان بھی نہیں پہنچایا، تو اب ان کی پردہ دری سے کیا حاصل۔

مخلص

اجمل کمال

۱۰ ستمبر ۲۰۰۶ء

□

شکیل عادل زادہ کے نام

(۱)

۱۷ اکتوبر ۲۰۰۶ء

محترم ایڈیٹر صاحب، آداب!

''سب رنگ'' کے شمارہ ۱۳۰-۱۲۹ میں ''توجہ طلب'' کے عنوان سے رسالے کے ادارۂ تحریر کے فاضل رکن رفیق احمد نقش صاحب نے اردو املا کے بارے میں ''چند کارآمد باتیں'' تحریر کی ہیں اور پڑھنے والوں کو بھی ان پر اظہار خیال کی دعوت دی ہے۔ میں ان کی دعوت کو شکریے کے ساتھ قبول کرتے ہوئے اس سلسلے میں چند نکات پیش کرنا چاہتا ہوں:

(۱) نقش صاحب کا کہنا ہے کہ لفظوں کے املا میں یکسانی ہونی چاہیے، اور یہ کہ ''سب رنگ'' املا کے سلسلے میں اردو کی معیار بندی میں اپنا بھرپور حصہ ادا کر رہا ہے۔ میں اس طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ ''سب رنگ'' کے اندرونی صفحات پر جو لفظ ہر جگہ ''بہ‌تریَن'' کے املا کے ساتھ لکھا گیا ہے وہ سرورق پر ''بہترین'' کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ بہتر ہوگا کہ نقش صاحب کے بیان کردہ یکسانی کے اصول کے تحت آئندہ شمارے سے پورے رسالے میں اس لفظ کا ایک ہی املا اختیار کر لیا جائے۔

(۲) نقش صاحب کا خیال یہ معلوم ہوتا ہے کہ املا کو تلفظ یعنی اصوات کے عین مطابق ہونا چاہیے۔ بیشتر زبانوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ اردو کے علاوہ انگریزی بھی ان زبانوں میں شامل ہے۔ اگر اس خیال کی پیروی کی جائے تو پھر تمام زبانوں کے لیے صوتی علامات (phonetic symbols) پر مبنی رسم خط ہی اختیار کرنا مناسب ہوگا کیونکہ لغات میں کسی بھی لفظ کے بعد اس کا تلفظ صوتی علامات سے واضح کیا جاتا ہے اور وہ ہمیشہ املا کے مطابق نہیں ہوتا۔ مثلاً انگریزی کے الفاظ "to" اور "go" کے درمیان، یا "put" اور "but" کے درمیان آواز کا جو فرق ہے اسے املا سے اخذ نہیں کیا جاتا بلکہ ان کا تلفظ طے کرنے میں زبان بولنے اور سننے والوں کے تجربے سے کام لیا جاتا ہے۔

(۳) ''بہ‌تریَن کہانیاں'' اور ''کہَ رہا تھا'' جیسے فقروں میں ''بہَ'' اور ''کہَ'' کے پہلے حرف پر زبر لگا کر نقش صاحب اس سے زیر کی آواز پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ ایسا کیونکر ہو سکتا ہے، یہ بات سمجھنا دشوار ہے۔

دوسری بات یہ کہ ''یہٗ'' اور ''کہٗ'' میں آنے والی ''ہ'' کی آواز بولتے وقت ادا کی جاتی ہے، جبکہ اس کے برخلاف ''یہ'' اور ''کہ'' جیسے الفاظ میں ایسا نہیں ہوتا۔ تلفظ کے اس فرق کو املا کے ذریعے واضح کرنا کیوں ضروری نہیں ہے؟

(۴) یہ خیال کہ املا کو اصوات کے عین مطابق ہونا چاہیے، صرف vowels تک کیوں محدود رکھا جائے؟ اگر یہ کوئی اصول ہے تو اس کا اطلاق consonants پر بھی ہونا چاہیے۔ ''توتا'' لکھا جائے یا ''طوطا''، اردو بولتے وقت آواز تو ''ت'' کی ہی نکلتی ہے، چنانچہ ''ط'' کا حرف کسی بھی اردو لفظ میں استعمال کرنے کا کیا جواز ہے؟ اسی طرح ض، ظ، ذ کو حذف کر کے ان سب کی جگہ ''ز'' لکھی جانی چاہیے کیونکہ آواز تو ان سب کی جگہ ''ز'' کی ادا کی جاتی ہے۔

(۵) ''سب رنگ'' میں لفظوں کا جو املا آج کل مستعمل ہے اس کے تحت عربی الاصل الفاظ میں آنے والے کھڑے زبر کو الف سے بدل دیا جاتا ہے، مثلاً اعلیٰ کو اعلا، حتیٰ کو حتا، موسیٰ کو موسا لکھا جاتا ہے۔ کھڑے زبر کو الف کی آواز نکالنے کے لیے کیوں ناموزوں سمجھا جائے، اس کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ اور پھر اس املا پر بھی وہی اعتراض وارد ہوتا ہے جو اوپر نکتہ ۴ میں بیان کیا گیا۔ مثلاً جب ہم اردو بولتے ہوے ''ع'' کی آواز نکالتے ہی نہیں تو پھر عیسیٰ اور اعلیٰ کو ''عیسا'' اور ''اعلا'' کیوں لکھا جائے، ''ایسا'' اور ''آلا'' کیوں نہ لکھا جائے؟

(۶) لفظ ''اللہ'' کے املا کے سلسلے میں نقش صاحب نے جو اعتراض کیا ہے وہ بالکل انوکھا ہے اور اگر اسے مان لیا جائے تو نستعلیق خطاطی کے اصول نئے سرے سے مرتب کرنے ہوں گے۔ اس لفظ کا انھوں نے جو املا تجویز کیا ہے وہ ان کے اپنے اختیار کردہ اصولوں کی بنا پر بھی غلط ہے۔ اول یہ کہ اس میں کھڑا زبر استعمال کیا گیا ہے، اسے الف سے نہیں بدلا گیا، اور اس استثنیٰ کی کوئی وجہ بھی نہیں بیان کی گئی۔ دوم یہ کہ اس میں دو لام لکھے گئے ہیں اور بعد میں آنے والے لام پر ایک عدد تشدید بھی استعمال کی گئی ہے جس سے اس کا تلفظ ''الاہ'' نہیں بلکہ ''اللاہ'' ہو جاتا ہے، جو عربی اور اردو میں مروج تلفظ سے قطعی مطابقت نہیں رکھتا۔ اگر اس لفظ کے املا کی اصلاح کر کے اسے تلفظ کے مطابق بنانا اتنا ہی ضروری ہے تو درست املا ''الاہ'' ہونا چاہیے۔

(۷) اگر کھڑے زبر کو اردو میں استعمال سے خارج کرنا کسی اصول کے تحت ضروری ہے تو اس کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ اگر اس کی وجہ یہ خیال ہے کہ عربی املا کے قاعدے اردو میں مستعمل لفظوں پر جاری نہیں کیے جا سکتے تو پھر یہ بھی بتانا ہوگا کہ اس خیال کا اطلاق ''بالکل''، ''تقریباً''، ''طوائف الملوکی'' وغیرہ کے سلسلے میں کیوں نہیں ہوتا اور ان لفظوں کو، ان کے تلفظ کی مطابقت کے لحاظ سے ''بل کل''،

''تقریبن''، ''طوائفل ملوکی'' (یا بلکہ ''توائفل ملوکی'') وغیرہ کیوں نہ لکھا جائے۔

(۸) اسی قسم کا ایک عربی الاصل لفظ ''علیحدہ'' ہے جس کا عام تلفظ ''علحدہ'' کے قریب قریب ہے۔ نقش صاحب اسے ''علاحدہ'' لکھنے پر زور دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ اس کی اصل ''علیٰ حِدَہٖ'' ہے۔ اگر اصل سے قریب رہنا اتنا ہی ضروری ہے تو ''حال آں کہ'' کے نمونے پر اصل لفظ ہی کیوں نہ اختیار کر لیا جائے؟ اور اگر یہ نامناسب معلوم ہوتا ہو تو کم از کم ح کے جزم کی جگہ، جو اردو میں عام طور پر مستعمل ہے (یا نقش صاحب کے پسندیدہ تلفظ کے تحت زیر کی جگہ) زبر کو کیوں بحال نہ کیا جائے؟ اور اسی طرح اصل عربی لفظ میں دال پر لگی ہوئی تشدید کو کیوں بحالی کا مستحق نہ سمجھا جائے؟ وعلیٰ ہذا القیاس۔ اصلاح کو صرف ''علیٰ'' کو ''علا'' سے بدلنے پر کیوں روک دیا جائے؟

(۹) عربی اور فارسی کی طرح اردو میں بھی یہ رواج ہے کہ ہر لفظ کے ہر حرف پر اعراب نہیں لگائے جاتے۔ اس کی ایک ممکنہ وجہ یہ ہے کہ اعراب کی زیادتی سے تحریر بوجھل اور بدنما معلوم ہونے لگتی ہے۔ (عربی میں اس کا ایک استثنیٰ قرآن کے وہ ایڈیشن ہیں جو غیر عربی داں لوگوں کے پڑھنے کے لیے شائع کیے جاتے ہیں، تاکہ وہ کسی لفظ کے تلفظ میں غلطی نہ کریں۔) اعراب عموماً ایسے الفاظ کے ایسے حروف پر لگائے جاتے ہیں جن کے غلط پڑھے جانے کا بہت امکان ہو۔ نقش صاحب بھی اس بات کے قائل معلوم نہیں ہوتے کہ ہر لفظ کے ہر حرف کو اعراب سے گرانبار کیا جائے، لیکن بعض جگہ اعراب کے استعمال پر بہت اصرار کرتے ہیں۔ تشدید کے معاملے میں یہ اصرار خاصا متشددانہ ہے، مثلاً ''اچّھا'' جیسے لفظ کو بھی تشدید کے بغیر لکھنے کو وہ غالباً بُرا سمجھتے ہیں، حالانکہ اسے تشدید کے بغیر بھی لکھا جائے تو لوگ اسے پڑھنے میں عموماً غلطی نہیں کرتے۔ اور پھر یہ بات بھی وضاحت طلب ہے کہ اعراب میں سے صرف تشدید کو زیر، زبر، پیش اور جزم کے مقابلے میں یہ استثنائی حیثیت کیوں دی جائے۔

(۱۰) اعراب ہی کے سلسلے میں ایک دلچسپ مثال لفظ ''اردو'' کی ہے، جس کے صرف ایک حرف الف پر پیش لگانا نقش صاحب لازمی سمجھتے ہیں۔ اس کا سبب بھی نامعلوم ہے۔ اردو کو ''اَردو'' یا ''اِردو'' پڑھنے کی غلطی بہت عام نہیں ہے۔ اس قسم کی غلطی کرنے والے لوگوں کی تعداد کم و بیش اتنی ہی ہوگی جتنی ''اللہ'' کا تلفظ ''الاذ'' کرنے والوں کی۔ اس کے باوجود نقش صاحب کو اصرار ہے کہ الف پر پیش ضرور لگایا جائے۔ لیکن اسی لفظ کے باقی تین حروف نے کیا قصور کیا ہے کہ ان پر جزم اور پیش کی علامتیں نہ لگائی جائیں؟ اور پھر مثال کے طور پر لفظ ''اللہ'' کے الف پر زبر لگانا کیوں لازمی قرار نہ دیا جائے؟

(۱۱) تلفظ اور املا کے مروج قاعدوں میں ایک بہت اہم قاعدہ استثنیٰ کا بھی ہے۔ نقش صاحب معلوم ہوتا ہے کسی لفظ کو یہ رعایت دینے کو تیار نہیں، خواہ آنکھوں اور کانوں کو ''موجودگی'' کے بدلے ''موجودی''

کی کرختگی (کرختی؟) ہی کیوں نہ برداشت کرنی پڑے۔

(۱۲) املا کو تلفظ کے عین مطابق کرنے کے نقش صاحب کے مجاہدانہ جوش سے قطع نظر، جو لوگ کسی بھی زبان کو استعمال کرنے، یعنی لکھنے پڑھنے اور بولنے کے عادی ہوں، وہ ایک ایک لفظ کے املا کو ہجے کرکر کے نہیں پڑھتے بلکہ کاغذ یا اسکرین پر کسی لفظ کی مانوس شکل دیکھتے ہی ان کے ذہن میں وہ لفظ، اور نتیجتاً اس سے وابستہ مفہوم، روشن ہو جاتا ہے۔ یہ بات اردو کی طرح دیگر زبانوں کے معاملے میں بھی سچ ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ doubt جہاں کہیں لکھا ہوا دکھائی دے گا، انگریزی سے واقف شخص اسے بلا شک وشبہ ''ڈاوٹ'' ہی پڑھے گا، اور اگر آپ اس کے املا کی اصلاح کے درپے ہو کر اسے dout یا dowt لکھنے پر اصرار کریں گے تو وہ نہ صرف اس لفظ کے بلکہ آپ کے بارے میں بھی شک میں مبتلا ہو سکتا ہے۔ اس لیے جوشِ اصلاح میں لفظوں کے مانوس املا کو بدلنے پر اصرار کرنا کچھ معقول بات معلوم نہیں ہوتی۔

(۱۳) املا کی جس افادیت کی جانب اوپر اشارہ کیا گیا اس کی رو سے کسی لفظ کا ایک سے زیادہ طریقوں سے لکھا جانا ممکن ہے اور ان میں سے کسی املا کو، جب تک کہ وہ پڑھنے والے کی درست لفظ اور مفہوم تک رہنمائی کر سکے، غلط قرار دینا بلا وجہ کی انتہا پسندی معلوم ہوتی ہے۔ نقش صاحب زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ خود، ذاتی جمالیات کی رو سے، مثلاً ''لیے''، ''کیے''، ''دیے''، ''انھیں''، ''جنھوں'' لکھنے کو ترجیح دیتے ہیں، لیکن اگر دوسرے پڑھنے والوں کے ذہن میں ''لئے''، ''کئے''، ''دئے'' یا ''لیئے''، ''کیئے''، ''دیئے''، ''انہیں''، ''جنہوں'' پڑھ کر کوئی اشتباہ پیدا نہیں ہوتا تو ان کو بھی املا کی رو سے درست ماننے میں کیا حرج ہے؟

امید ہے ''سب رنگ'' کے آئندہ شمارے میں ان نکات کی وضاحت کی جائے گی۔

مخلص

اجمل کمال

□

(۲)

۶ نومبر ۲۰۰۵ء

شکیل عادل زادہ صاحب، آداب!

آپ کی ادارت میں نکلنے والے ''سب رنگ ڈائجسٹ'' میں مصری ادیب یوسف ادریس کی کہانی ''الغریب'' کا ترجمہ شامل پا کر مجھے جو کوفت ہوئی اس کا اظہار کرنے کے لیے آپ کو یہ خط لکھ رہا ہوں۔

آپ کے مذکورہ ڈائجسٹ میں اب تک ''اردو ادب کا عطر'' پیش کیا جاتا رہا ہے، اگرچہ ہنری سلیسر اور اس قبیل کے دیگر مصنفوں کے درآمدی کوڑے کرکٹ اور سوناگھاٹ کا پجاری، انکا، اقابلا اور بازی گر جیسے مقامی طور پر تیار کردہ گوبر کے ساتھ آمیخت کر کے۔ اور عطر اور گوبر کا آمیزہ خواہ کسی بھی تناسب میں تیار کیا جائے، یہ ناگزیر ہے کہ اس میں جزوِ اعظم کی حیثیت موخرالذکر ہی کو حاصل ہوگی۔ اب معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب سے زبردستی کشید کردہ عطر کو ناکافی سمجھتے ہوئے آپ نے عالمی ادب کے ترجموں کو بھی اپنے تاجرانہ مفاد کی خدمت میں لگانے کا سلسلہ شروع کر دیا ہے۔

اسد محمد خاں سے مستعار لفظوں میں کہا جائے تو اپنی جس ''نشیلی، رسیلی، کٹیلی، چکیلی اور پھسلیلی'' انشا پردازی کے جوہر آپ اپنے مشہورِ عالم ذاتی صفحے میں دکھایا کرتے ہیں، اس میں ڈائجسٹ فروشی کے اس تاجرانہ ایڈونچر کو (نیم حزنیہ، تقریباً شہیدانہ لہجے میں) عاشقی، جنون، عزم اور سودا جیسے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لفظوں کی حرمت آپ کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتی۔ عوام کی بدمذاقی کو اپنی مالی منفعت کا وسیلہ بنانا، اور اس عمل میں اس بدمذاقی کو مزید مستحکم کرنا ایسا فعل ہے جو آپ کے علاوہ اور ڈائجسٹ نکالنے والوں نے بھی کیا ہے (اور اب بھی کر رہے ہیں)، لیکن اردو ادب کے شاہکاروں کی ایسی بےحرمتی غالباً آپ کے سوا کسی اور سے سرزد نہیں ہوئی کہ پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر اور نیر مسعود جیسے تخلیقی ادیبوں کو انکا کے مصنف جیسے کچرا نگاروں کے پہلو بہ پہلو شائع کیا جائے۔ ''عذرائے گل عذار، سوسنِ گل پیرہن، نسرینِ ناز آفریں'' اور ان کے جنسِ مخالف سے تعلق رکھنے والے بدنصیب متبادلوں کو، جنھیں آپ کے ذاتی صفحے کی لجلجی عبارت آرائی اردو نثر کی معراج معلوم ہوتی

ہے، اس سے بھلا کیا غرض ہوسکتی ہے کہ جنس اور جرم کی سستی داستانوں کے کوڑے کرکٹ کے درمیان، ڈائجسٹ کے صفحے بھرنے کے لیے، تخلیقی ادب کے جو ہیرے موتی بے دردی اور ڈھٹائی سے پھینک دیے گئے ہیں، ان کی قدر کیا ہے اور انھیں پڑھنے کے کیا آداب ہیں۔ مذکورہ بالا سادہ لوحوں کے "نامہ ہائے شوق، وارفتگیوں اور شیفتگیوں"، اپنے تنخواہ دار خوشامدیوں کے ملائے ہوئے زمین و آسمان کے قلابوں اور رونمائی کی تقریبوں کے عنوان سے سجائی جانے والی سماجی محفلوں سے خطاب کے دعوت ناموں نے آپ کو اس مہلک خوش فہمی میں مبتلا کر دیا ہے کہ آپ کی اس تاجرانہ سرگرمی کی کوئی ادبی حیثیت بھی ہے اور کثیر الاشاعتی کی زائیدہ چربی کی پرت کے باعث آپ کی آنکھیں اس حقیقت کو دیکھنے سے قاصر ہیں کہ ان دونوں قسم کی تحریروں کے درمیان پایا جانے والا فرق صرف نفس مضمون اور اسلوب بیان کا نہیں، ان متضاد اقدار کا ہے جن کی یہ دونوں نمائندگی کرتی ہیں۔

عوام کے سستے ذوق کی تسکین کے لیے تیار کی جانے والی تحریروں اور انھیں پیش کرنے والے کثیر الاشاعت رسالوں کا کاروبار دنیا کی ہر زبان میں ہوتا ہے، لیکن اس تاجرانہ سرگرمی سے متعلق افراد اس سرگرمی کی اور اپنی حیثیت سے آگاہ رہتے ہیں اور اپنے شائع کردہ مواد کو تخلیقی ادب سے خلط ملط کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ آپ یہ تمیز روا رکھنے کے قائل نہیں، جس کی وجہ یہ ہے کہ یوں غیر ڈائجسٹی قسم کی تحریروں پر ہاتھ صاف کرنے کی بدولت آپ کو ڈائجسٹ (اور اس کے متوسلین) کا پیٹ بھرنے میں محنت کم کرنی پڑتی ہے۔ آپ کا یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے، جیسے فن تعمیر کے کسی شاہکار کی دیواروں سے اینٹیں چرا چرا کر ان سے بیت الخلا کی نالی کو پختہ کرنے کا کام لیا جائے۔ ہونا یہ چاہیے (اور کرائم اسٹوریز اور مسٹری میگزین ٹائپ کے رسالوں میں ہوتا بھی یہی ہے) کہ اس مخصوص میدان میں طبع آزمائی کرنے والوں سے اپنے مطلب کا فروختنی مواد تیار کرایا جائے اور اس سے ڈائجسٹ کے ان صفحات کو بھرا جائے جو اشتہاروں کے علاوہ ہیں۔ لیکن آپ دوسروں کی کی ہوئی محنت کو (آپ کے مقاصد سے بالکل مختلف، غیر تاجرانہ نقطۂ نظر سے کی گئی محنت کو) اس بھرائی کے لیے استعمال کرنے پر بضد ہیں، جو نہایت افسوسناک ہے۔ اختر حمید خاں کے لفظوں میں اسے چوری اور کام چوری ہی کہا جائے گا۔

اول تو آپ کو اردو اور دیگر زبانوں کے تخلیقی ادب پر رحم کر کے ڈائجسٹ کے صفحات کی بھرائی کے لیے اقابلا اور بازی گر کے مصنفوں کی قبیل کے کچرا نویسوں اور گو برنگاروں کے زورِ قلم پر انحصار کرنا چاہیے، کیونکہ جن بیچاروں کو آپ "سب رنگ زدگاں" کہتے ہیں وہ آپ کا ڈائجسٹ اسی قسم کے مواد کی چاٹ میں پڑھتے ہیں۔ مارک ٹوین اور یوسف ادریس جیسے معمولی ادیبوں کو ہنری سلیسر اور بابرزماں جیسی عظیم ہستیوں کے ساتھ شائع کرنے سے ان عظما اور ان کے وارفتہ اور شیفتہ پڑھنے والوں (اور

عذراؤں، سوسنوں، نسرینوں، وغیراؤں) کا تو کچھ بگڑنے سے رہا، پھر بھلا آپ کو ان معمولی ادیبوں کی مٹی خراب کر کے کیا حاصل ہوگا؟ لیکن خیر، اگر آپ کو عالمی تخلیقی ادب پر دست شفقت دراز کرنے کا ایسا ہی شوق چرایا ہے تو واجب یہ ہے کہ اس ذخیرے تک رسائی اور اس سے اخذ و استفادہ کی اہلیت پیدا کر کے تحریروں کے انتخاب اور ترجمے کا کام آپ خود کریں، اور اگر عمر عزیز کا بیشتر حصہ بدمذاقی کی پیداوار اور تجارت میں صرف کر دینے کے بعد یہ کام آپ کو اپنی بساط سے باہر محسوس ہوتا ہو تو ایسے معاونین کی خدمات حاصل کریں جو براہ راست مطالعے، انتخاب اور ترجمے کی بری بھلی صلاحیت رکھتے ہوں اور دوسروں کے کیے ہوئے کام پر ہاتھ صاف کرنے پر خود کو مجبور نہ پائیں۔

یہ چند مخلصانہ مشورے ہیں جو گمانِ غالب ہے کہ اپنی کثیر الاشاعتی کے زعم میں آپ کو قابل قبول معلوم نہ ہوں گے۔ لیکن ان کے علاوہ میں آپ سے ایک مودبانہ ذاتی درخواست بھی کرنا چاہتا ہوں، آپ کی عادل زادگی سے امید ہے کہ اسے ضرور شرف قبولیت حاصل ہوگا۔ وہ یہ کہ "آج" ایک نہایت معمولی، قلیل الاشاعت رسالہ ہے اور آپ جیسے عظما کی توجہ کے قابل نہیں، چنانچہ ہو سکے تو آئندہ اس بے وقر رسالے کو اپنی ناخواندہ توجہ سے محفوظ و محروم رکھیے اور اس میں شائع شدہ تحریروں کو اپنے موقر ڈائجسٹ میں شامل کرنے سے احتراز کیجیے۔ میں اس عنایت کے لیے آپ کا بے حد ممنون ہوں گا۔

مخلص

اجمل کمال

مشتاق احمد یوسفی کا خط بنام مدیرِ نقاط

—— احمد وقار میر ——

یوسفی مینشن، خلد آباد
۸ مئی، ۲۰۲۰ء

عزیزی قاسم یعقوب
سلام مسنون!

ہمیں جنت میں سکونت اختیار کیے تقریباً دو سال ہو چکے ہیں، یادش بخیر! جب ہم ڈرے سہمے جنت کے دروازے پہ کھڑے رضوان کی جانب سے پوچھے جانے والے انتہائی نجی سوالوں کے جواب میں اپنی عینک کے بالائی غرفے سے ایک نالائق بچے کی طرح اسے محض گھور ہی رہے تھے کہ ہمیں دوسری طرف مرشدی سید ضمیر جعفری پھولوں کا ہار لیے آتے دکھائی دیے۔ انھوں نے رضوان کے کان میں جانے کیا کہا کہ اس نے ہمارے پروانہ ء راہ داری پر فوراً جنت میں داخلے کی مہر لگا دی۔ ہمیں یقین تھا کہ جنت میں داخل ہوتے ہی نظر ہمارے لیے مخصوص و موعود بہتر حوروں پہ پڑے گی جو ہمارے لیے آپس میں گتھم گتھا ہوں گی، مگر

ایں بسا آرزو کہ خاک شد

بائیں جانب مرزا عبدالودود، پروفیسر قاضی عبدالقدوس، مشفق خواجہ اور ابن انشا جب کہ دائیں جانب قبلہ شان الحق حقی، یار طرحدار کرنل محمد خان، محبی احمد فراز اور حبیب لبیب مختار مسعود کھڑے تھے۔ سب کے ہاتھوں میں جنت کے تازہ پھولوں کے ہار تھے۔ یہ ہار غالباً ان احباب کی متعلقہ حوروں نے ہی پروے تھے کیوں کہ ایک انجان بھینی بھینی خوشبو سے ہمارے نتھنے پھڑ پھڑانے کی کوئی اور معقول وجہ ہو ہی

نہیں سکتی تھی۔ مرشدی ضمیر جعفری نے استقبالیہ ٹیم کا کیپٹن ہونے کے ناتے سب سے پہلے ہمارے گلے میں ہار ڈالا اور اس کے بعد ہم گویا پھولوں سے لد گئے۔ اس سے پہلے کہ ان آٹھ ہاروں کے بوجھ سے ہمارے گھٹنے اور گردن بیک وقت جواب دے جاتے دو غلمانوں نے فوراً وہ ہار ہمارے گلے سے اتار کر ہمیں لمبے لمبے سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔ جون ایلیا اور شاہد احمد دہلوی دکھائی نہیں دے رہے تھے۔ ہمارے استفسار سے پہلے ہی کرنل محمد خان بولے کہ یوسفی صاحب! یہ شاہد احمد دہلوی کے قیلولے کا وقت ہے، اس لیے ہم نے انھیں جگانا مناسب نہیں سمجھا جب کہ جون ایلیا نے حوروں کو عبرانی سکھانے کے لیے ایک اکیڈمی کھولی ہے۔ آج اس کا افتتاح ہے اس لیے وہ نہیں آ سکے۔ ہم بھونچکے رہ گئے اور ان سے پوچھا کہ صاحب آپ نے غیب کا علم کب سے سیکھ لیا۔ بولے ارے جناب آپ کے بار بار دائیں بائیں سلام پھیرنے سے ہی ہمیں اندازہ ہو گیا تھا۔

'لیکن صاحب ہم نے تو حوروں کی تلاش میں ادھر ادھر نظر دوڑائی تھی'، ہم نے حجت کی۔ بولے، 'آپ کی صحت کا یہ عالم ہے کہ آپ حوروں کو دیکھنے کے بھی متحمل نہیں ہو سکتے'۔

تو برائے فصل کردن آمدی
نے برائے وصل کردن آمدی

ہم کھسیانے ہو گئے۔ دو پہر کا کھانا مشفق خواجہ کے ہاں تھا۔ انواع و اقسام کے جنتی کھانوں سے دستر خوان سجا تھا۔ مشفق خواجہ کے حصے کی حوریں بھی شریک طعام تھیں۔ ہمارے لیے خصوصی طور پر ارہر کی دال اور بھنڈی بنوائی گئی تھی۔ ہم نے ان دو کے علاوہ مشفق خواجہ کے دستر خوان پر کسی چیز کو نظر اٹھا کے بھی نہیں دیکھا، البتہ حوروں کی قسم نہیں اٹھا سکتے۔

کھانے کے اختتام پر ہم نے نوٹ کیا کہ پروفیسر قاضی عبدالقدوس کی ناک اور کانوں سے سیاہ رنگ کا گاڑھا دھواں وقفے وقفے سے خارج ہو رہا ہے۔ پوچھنے پر مرزا نے وضاحت کی کہ پروفیسر صاحب ان دنوں ایک مقالہ لکھ رہے ہیں جس کا عنوان ہے ''چاکسو (خورد) کے جہنمی شعرا''۔ تحقیق کی غرض سے انھیں اکثر و بیشتر جہنم میں جانا پڑتا ہے، یہ دھواں اسی کوچے کی نشانی ہے۔ اگرچہ قاضی عبدالقدوس جنت میں آ کر سمجھداری کی باتیں بھی کرنے لگے ہیں مگر یار لوگ اب بھی انھیں 'پروفیسر' کہہ کر چڑاتے ہیں۔

قاسم میاں! آپ کو کیا بتائیں کہ اپنے بچھڑے یاروں سے مل کے ہم کتنے خوش تھے۔ احباب کی طرف سے مسلسل دعوتیں تھیں۔ بارے دو ہفتے بعد کہیں اپنے محل میں جانے کا اتفاق ہوا۔ بیوی اس آوارہ

گردی پہ سخت ناراض تھیں۔ سزا کے طور پر انھوں نے ایک ماہ حوروں کو ہمارے سامنے نہ آنے دیا۔ محل کی چھیالیسویں منزل سے نیچے آنا حوروں کے لیے ممنوع قرار دیا۔ شام ڈھلے ہمیں اوپر سے بین اور سسکیوں کی آوازیں بھی سنائی دیتی تھیں۔ شاید وہ ہمارے فراق میں تڑپ رہی تھیں۔ بعد میں پتا چلا کہ پڑوس میں ہی ن۔م راشد کا محل ہے، وہ شام کو بلا ناغہ اوپیرا سنتے ہیں۔

دو سال گزرنے کے باوجود بیوی کی کڑی نگرانی نے ہمارے ارمانوں کی کونپلیں تک نہیں پھوٹنے دیں۔ اب تو انھیں اپنی پہرے داری اور ہماری صحت پر ایسا کامل یقین ہو چکا ہے کہ حوریں کھلے بندوں سارے محلے میں دندناتی پھرتی ہیں۔ سچ پوچھیے تو ابھی تک ہمارا حوروں سے ہیاؤ نہیں کھلا بس کنکھیوں سے ہی دیکھتے رہتے ہیں۔

ناتوانی تو مرے خواب کہاں پھینکتی ہے

کوئی تیس سال ادھر کی بات ہے کراچی میں W11 نام کی گاڑیاں چلتی تھی، شاید اب بھی ہوں۔ ایک گاڑی کے پیچھے شعر پڑھا تھا:

تمنا وہ تمنا ہے جو مر کر بھی نہ پوری ہو

جو دل کی دل میں رہ جائے اسے ارمان کہتے ہیں

ڈرائیور سے مفہوم پوچھا تو اس نے نسوار منہ میں ڈالتے ہوئے جو تشریح کی وہ جنت میں آنے کے بعد ہماری سمجھ میں آئی۔ قاسم میاں جنت میں انسان کی ہر خواہش پوری ہو جاتی ہے بشرطیکہ بیوی کو اعتراض نہ ہو۔ باستثنائے چند، ہماری بھی سب خواہشیں پوری ہو چکی ہیں۔ یہاں ہم نے اپنے اوطان مالوف کراچی اور مارواڑ جیسا ماحول بنا رکھا ہے۔ بل کہ ہمارے سب دوست اپنی اپنی دنیا جنت میں ہی اٹھا لائے ہیں۔ بارگاہ ایزدی سے خصوصی اجازت کی بدولت ہمارے یہاں دنیا کی طرح ہی شامیں ڈھلتی ہیں اور شام کی سیڑھی سے راتیں اترتی ہیں۔ صبحیں بھی ویسے ہی ہوتی ہیں۔ میاں ایسی جنت کا کیا فائدہ جس میں بندہ صبح کی نیند کے مزے اور شام کی محفلوں کا لطف نہ لے سکے۔ جیسا کہ میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں کہ یہاں بھی کراچی جیسا ماحول ہے۔ ہاں یہ ہے کہ یہاں بوری بند لاشوں اور ٹیلی فونک خطاب کا کوئی رواج نہیں۔ بارش ہو تو کوچے تالاب کا منظر پیش نہیں کرتے اور یہاں گٹروں کے صبر کا پیمانہ بھی لبریز نہیں رہتا۔ سمندر صاف ستھرا ہے۔ اُدھر کراچی کے ساحلوں کا پانی تو باشندگان کراچی کے اشتراک عمل کا ایک متعفن نمونہ ہے، اِدھر ایسا نہیں۔ یہاں شام کو مرزا ساحل پہ آتے ہیں اور دیگر دوستوں کے ہمراہ رات گئے تھے لونڈ بار مچائے رکھتے ہیں۔

قبلہ جوش ملیح آبادی سے بھی گاہے بہ گاہے ملاقات ہوتی رہتی ہے۔ فرعون کے زمانے کی بہت سے مصری لونڈیاں گھر میں ڈال رکھی ہیں۔ فرماتے ہیں ملیح آباد نام کی نسبت سے ملاحت کا شیدا ہوں۔ سب سے زیادہ خدمت گزار لونڈی کو پیار سے اُردو بلاتے ہیں۔ پرسوں ملے تو کہنے لگے مشتاق میاں! تم نے ہماری سفارش کے باوجود ہماری محبوبہ کو مطلوبہ گریڈ میں نوکری نہیں دی تھی اب کم از کم یوں تلافی کرو کہ ہماری سات حوریں لے لو اور ہمیں اپنا وہ غلمان دے دو جو کل تمہاری ٹانگیں داب رہا تھا۔ عرض کیا کہ یہ غلمان ہم نے بذاتِ خود احمد فراز سے تین حوروں کے عوض لیا ہے۔ آخر کو ہمارے بزرگ بھی آپ کی طرح خیبر پار سے ہی آئے تھے۔

ہماری بیگم اور مکرمی شان الحق حقی جنت میں بھی ہمارے تلفظ کی اصلاح کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ انھوں نے ہمیں از راہِ احتیاط مارواڑ کے کسی رشتہ دار سے نہیں ملنے دیا کہ چلن تو مرزا کی محفلوں کی بدولت جو بگڑا سو بگڑ چکا کم از کم زبان تو نہ بگڑے۔ یہاں بھی حقی صاحب ایک لغت تیار کرنے میں جُتے ہیں جس کا نام انھوں نے ''فرہنگِ فردوس'' رکھا ہے۔ تین دن قبل حقی صاحب حسب معمول ہمارے املا کی غلطیاں نکال رہے تھے کہ اسی اثنا میں رشید حسن خاں بھی تشریف لے آئے، پھر کیا بتاؤں کہ ان دو احباب کے ہاتھوں ہم نے اپنی گناہ گار آنکھوں سے طوطے کو توتا، طوبیٰ کو طوبا، تعالیٰ کو تعالا، عیسیٰ کو عیسا اور موسیٰ کو موسا بنتے دیکھا۔

ادھر بھی رشید حسن خاں کی صاف گوئی سے لوگ بہت تنگ ہیں۔ فیض احمد فیض اور اثر لکھنوی ان کے سلام کا جواب تک نہیں دیتے۔ اُس دن بھی شان الحق حقی ان سے اس لیے ناراض ہو کے اٹھے کہ رشید حسن خاں ان کی لکھی ہوئی پہیلیوں کو عوامی ادب میں شمار کرنے پر تیار نہیں تھے۔

احمد فراز جنت کی ساری حوروں کو آنکھ بھر کے دیکھتے ہیں اور چشم تصور سے دشت امکاں میں پرائی حوروں کی کمر کے زاویے دیکھتے رہتے ہیں۔ خوب پیتے پلاتے ہیں۔ اندر سبھا سجائے بیٹھے ہیں۔ آپ کے شبابستاں میں ہر شب نئی حوروں کے پروں کے پرے اترتے ہیں۔ پتا نہیں کیا راز ہے کہ سبھی حوریں ان پہ جان چھڑکتی ہیں۔ فیض احمد فیض اور احمد فراز کی حوریں بہت باذوق ہیں۔ اسی سے اندازہ لگا لیں کہ انھوں نے آج تک ان دو صاحبان کی زبانی ان کے شعر نہیں سنے کہتی ہیں افتخار عارف آئے تو ان کی زبانی آپ کے شعر سنیں گی۔ آپ لوگ تو شعر کیا پڑھتے ہیں شعر کا ناس مار دیتے ہیں۔

جون ایلیا بہت کم شعر کہتے ہیں۔ اپنے لمبے لمبے بالوں میں انگلیوں سے کنگھی کرتے رہتے ہیں۔ ناتوانی کا وہی عالم ہے۔ حوروں کو محض دیکھنے پہ ہی اکتفا ہے۔ جام پہ جام لنڈھاتے ہیں۔ اکثر کہتے ہیں کہ

یوسفی صاحب! جنت کی شراب میں وہ سرور نہیں جو دنیا کی شراب میں تھا۔ اب ہم انھیں کیسے سمجھائیں کہ جو چیزیں ممنوع ہوتی ہیں ابنِ آدم کے لیے انھی میں نشہ، ہمک اور للک ہوتی ہے۔

رئیس امروہوی سے بھی ان کی صلح ہوگئی ہے۔ رئیس امروہوی نے کمال شفقت کا مظاہرہ کرتے ہوے انھیں کراچی والا مکان دینے کی ہامی بھر لی ہے۔ نجانے کب جون صاحب مکان کا قبضہ لینے قابضین کے خوابوں میں آدھمکیں۔

شنید میں آیا ہے کہ کچھ مولوی جہنم سے سزا کاٹ کے جنت میں آنے والے ہیں۔ حوروں میں کھلبلی مچی ہوئی ہے۔ مولوی سے یاد آیا آپ کے طارق جمیل صاحب کی زبانی ہم نے سن رکھا تھا کہ ستر فٹ کی حوریں ہوں گی۔ اس ضمن میں ہماری اجتہادی حس نے حوروں کی جملہ ارتقائی تجاوزات کے حوالے سے جو پیشین گوئی کی تھی اس کے تناظر میں ہم نے جنت میں پہنچتے ہی اپنے ایک خادم سے سیڑھی طلب کی تا کہ معانقے و مصادرے میں آسانی ہو۔ خادم گھاگ تھا، بھانپ گیا کہنے لگا 'طارق جمیل غلط کہتا ہے۔ خاطر جمع رکھیے۔ مولویوں کو جب ہوس کے دورے پڑتے ہیں تو اس باب میں غلو کرنے لگتے ہیں۔ حوریں 'نارمل' قد و قامت کی ہیں۔ یہاں اشرف المخلوقات کو اشرف المعلقات تک پہنچنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی'۔

اشرف صبوحی بھی اکثر ملنے آتے ہیں۔ کچھ حوریں اور غلمان ہمہ وقت ساتھ رکھتے ہیں۔ ان کی حوروں کے بدن پہ لباس انھی کے چست فقروں کی طرح کسا ہوتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اور ڈاکٹر وزیر آغا میں صلح ہو چکی ہے۔ جواب میں ڈاکٹر انور سدید اور ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی انتقاماً صلح کر لی ہے۔ سجاد ظہیر نے جنت میں اک ادبی ادارہ قائم کیا ہے جس کا نام ''ادارہ برائے ترقیء انجمن پسند مصنفین'' ہے۔ یہ ادارہ شوکت تھانوی، اشفاق احمد اور ریاض خیر آبادی کو محض اس لیے ''حسنِ ناکارکردگی'' ایوارڈ دینے پہ تلا ہے کہ تینوں نے بالترتیب مزاح، مذہب اور الکحل کو اردو ادب میں ضرورت سے زیادہ حل کیا ہے۔

قاسم میاں! دوستوں کے باب میں ابھی کرنل محمد خان، سید ضمیر جعفری، مشفق خواجہ اور مختار مسعود کا تذکرہ باقی ہے۔ مرزا کی کارستانیاں اور پروفیسر کی حماقتیں کسی اور خط میں تفصیلاً لکھ بھیجوں گا۔ اک ذری آپ کو زحمت تو ہوگی مگر ہمارے دو کام کر دیجیے! پہلا یہ کہ ہمارے پبلشر سے کہیے کہ ہماری کتاب 'شامِ شعرِ یاراں' کا نام تبدیل کر کے 'خطباتِ یوسفی' رکھے۔ ہم نہیں چاہتے کہ اس کی زر پرستانہ عجلت ہمارے ادبی کاموں میں حارج ہو۔ دوسرا اور آخری یہ کام کہ ان گرمیوں میں اگر کشمیر گئے تو احمد عطاء اللہ، عبد البصیر تاجور، ماجد محمود ماجد اور اعجاز نعمانی کو ہمارا پیغام دینا کہ ہمیں زیادہ یاد نہ کیا کریں، یہاں ہمیں اتنی چھینکیں آتی ہیں کہ ناک بہنا شروع ہوگئی ہے اور حوروں نے ہم پہ ''کرونے'' کا شبہ کر کے مزید دوری اختیار کر لی ہے۔ انھیں تنبیہاً کہنا کہ اگر دوبارہ ہمیں یاد کیا تو ہم بھی انتقاماً یاد کریں گے اور انھیں حاضری کے لیے بعجلت ہمارے ہاں آنا پڑے گا اور یہ حسن بن صباح کی جنت تو ہے نہیں کہ انھیں افیم کھلا کے واپس کشمیر بھیجنے کا انتظام کیا جا سکے۔

اب اختتام کرتا ہوں۔ خط لکھتے لکھتے بہت وقت ہو چکا۔ رات بھی بھیگ چکی ہے۔ حرفِ آخر یہ کہ حق تعالیٰ نے دوستوں سے ملوا کر جنت کا لطف سہ بالا کر دیا ہے۔ ہاں دو عزیزوں افتخار عارف اور ڈاکٹر فاطمہ حسن کی بہت کمی محسوس ہوتی ہے۔ میں اور مشفق خواجہ انگلیوں پہ دن گن رہے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی

پس نوشت:

آپ کے ذہن میں یہ سوال ضرور کلبلا رہا ہوگا کہ جنت کے دروازے پر سید ضمیر جعفری نے رضوان کے کان میں ایسا کیا کہا کہ اس نے فوراً ہمیں جنت میں داخلے کی اجازت دے دی؟ خاطر جمع رکھیے اس اجمال کی تفصیل ہم کسی اور خط کے لیے اٹھا رکھتے ہیں۔

ایّامِ وبا میں اِک نامہ ہم میر کے نام ارقام کیا

__ڈاکٹر محمد رؤف__

کاشانۂ عندلیب، پی۔۴۸
گلشنِ رفیق، فیصل آباد، پاکستان (عالمِ ناسوت)
۲۷/اپریل، ۲۰۲۰ء

مکرمی ومحترمی میر صاحب! آداب وتسلیمات

یوں ہے کہ ہمارے ادھر یعنی جناب کے پچھلے پڑاؤ میں زوالِ عصر کا وقت آن لگا۔ مقامر خانے کا ہر انسان خسارے میں ہے۔ اسے فرطِ اشتیاق کا ثمرہ کہہ لیں یا عزلت نشینی کی فیضان ارزانی کہ امشب خواب میں آپ کے حضور حالِ دل تسطیر کر بھیجنے کا اشارہ ملا۔ ہم خواب تعبیری میں جگر گوشے قربان کرنے والے بھلا کیوں کر سرتابی کریں گے۔ کاغذ پہ رکھ دیا ہے کلیجہ نکال کے۔ حضور! دنیا میں آپ کے چاہنے والے ہزاروں ہیں اور انھی میں ایک خاک سار میں بھی ہوں۔ آپ کا کلام عوام الناس کے اس قدر حسبِ حال ہے کہ جو بھی پڑھے، سمجھتا ہے میری ہی داستانِ حیات منظوم ہوئی ہے۔ اس کلام سے لوگوں کی بہت سی تلخ وشیریں یادیں وابستہ ہو چکی ہیں۔ ہر کوئی آپ کے ریختے گنگناتا اور دعائیں دیتا ہے:

اللہ کرے میرؔ کا جنت میں مکاں ہو
مرحوم نے ہر بات ہماری ہی بیاں کی
(انشاؔ)

ایک دوست کی بپتا سنیے: موصوف کیا دیکھتے ہیں کہ گرمیوں کی ایک ڈھلتی سہ پہر کو پڑوس کے ایک کچے مکان کی چھت پر سوکھے کپڑے اتارنے کے لیے کوئی لبہام کھڑا ہے۔ سراپا بلا کا دیدنی تھا، سو بیچارا ٹکر ٹکر دیکھنے لگا۔ آنکھوں کی موٹائی کوئی سوا سوا انچ کے قریب روایت کرتے ہیں۔ قد ایسا بالا کہ ''قالبِ

آرزو'' میں ڈھلا محسوس ہو۔ اور اس قیامت سامانی پہ سادگی کا عالم یہ کہ ناک میں نیم کا فقط تنکا''۔ میر صاحب! بیانِ واقعہ کی جسارت پہ معافی چاہتا ہوں؛ مطلب فقط یہ کہ وہی سارا آپؒ کا دیکھا بھالا نا ک نقشہ۔ اب سایۂ دیوار میں کھڑے ہونے کی تمنا بھلا کیسے نہیں ہوتی، سو یہاں بھی تھی۔ آپ کی وصیت بھی خوب از بر تھی مگر آپ تو گیانی ہیں کہ ایسے میں پند ونصائح کی عمل داری معلوم۔ استفسار پہ سیدھے سبھاؤ آپ ہی کی بیان کردہ عرض گزار دی:

دیکھ لیتے ہیں تپش دل کی بجھا لیتے ہیں
زیرِ دیوار کھڑے ہیں ترا کیا لیتے ہیں

پھر اگلی تفصیلات کا اجمال یوں دیتے ہیں کہ موصوف کی جبینِ نیاز پہ کھِلا ایک سدا بہار گلاب اسی واقعہ کی یادگار ہے؛ بالکل ایسا ہی وقوعہ جیسا قیامت کو جرمانہ شاعری پر آپ کے ساتھ پیش آیا تھا۔

خیر، یہ تو ہوا آپ کے نشتر کا ایک گھاؤ مگر مذکورہ نشتریت کا شہرہ پیغمبری وقتوں میں لوگوں کے کام بھی خوب آتا رہا ہے۔ احوالِ واقعی کہتا ہوں کہ درس وتدریس میں آنے سے قبل اردو ادب کے کچھ مہان جغادریوں کے سامنے زبانی امتحان میں مجھے آپ کے ناکامیوں سے کام لینے والے نامرادانہ اسلوب نے کیا ڈرامائی مدد فراہم کی تھی! میرِ مجلس مہر جیون خاں مرحوم۔۔۔جنھیں میں تب بالکل نہیں جانتا تھا۔۔۔ نے استفسار کیا کہ آپ کا پسندیدہ شاعر کون ہے؟ میرا جواب ظاہر ہے آپ کے نام کی سمرن کے سوا بھلا کیا ہو سکتا تھا۔ اس پہ حکم ہوا کہ میر کا کوئی شعر سنایا جائے۔ اب آپ سے کیا پردہ کہ چند ثانیوں کے لیے آپ کے سارے اشعار گویا سیکھ طریق غزالوں کے، چوکڑیاں بھرتے ہوئے مجھ سے کوسوں دور جا کھڑے ہوئے۔ پھر اچانک ایک کوندا لپکا تو میں نے جھٹ سے عرض کر دیا:

کریں گے کیا جو محبت میں ہو گئے ناکام
ہمیں تو اور کوئی کام بھی نہیں آتا

تیر نشانے پہ لگا اور کچھ مزید نوک جھونک کے بعد میری نوکری پکی ہو گئی۔ سالوں بعد استاذی طارق ہاشمی نے خبر دی کہ مذکورہ شعر تو ان کے دوست غلام محمد قاصر کا ہے۔ یقیناً چوک تو مجھ سے ہو چکی تھی مگر آپ کے اسلوب نے یاوری کی۔ اللہ آپ کے سحر کار اسلوب میں مزید برکت دے۔ ہاں یاد آیا، کسی عبدالرحمان بارکر نامی شخص نے آپ کا ساتواں دیوان بھی ڈھونڈ نکالا ہے، تاہم وہ ابھی کوالالم پور (ملیشیا) کی ''انٹرنیشنل اسلامک یونی ورسٹی'' کے ذخیرۂ بارکر میں پڑا کسی رشید حسن خاں جیسے مدوّن کا منتظر ہے۔ دیکھیے کب کوئی: ''مردے از غیب بروں آید و کارے بہ کند۔'' سبھی کو آپ کی وہ دیرینہ ''کبھو کبھو'' سننے کا اشتیاق لگا ہے۔

میر صاحب! آپ کو عالمِ لاہوت سدھارے دو سو دس برس کا طویل عرصہ ہونے کو آیا ہے مگر آج

بھی آپ کے بلند آہنگ کلام کی بازگشت زمان و مکاں کے تمام حدیں عبور کر کے فلکِ ادب کے گنبدِ بسیط میں گونجتی پھر رہی ہے۔ یوں تو آپ کا لگایا ہوا خدائے سخن وری کا نعرۂ مستانہ ''لمن الملک الیوم'' کی گن گرج لیے ہنوز بڑے بڑے سرکشوں کو دم بخود کیے ہوئے ہے، تاہم آج کا زمانہ اور بھی نازک ہے؛ اتنا کہ دستار دونوں ہاتھوں سے سنبھالے نہیں سنبھلتی۔ عہدِ رواں میں اقدار شکنی ایک فیشن اور روایات کی پامالی ندرتِ فکر کی علامت بن چکی ہے۔ جدیدیت تو آپ کے ہاں امکانات کے احترام کا نام تھا مگر اِدھر یاروں نے اس نام پہ خدائی عظمت تک کو ماننے سے انکار کر رکھا ہے، اب کلّے سے آگے تو اُجاڑ ہے ناں جی؟ لطف کی بات البتہ یہ ہے کہ اردو کی اقلیمِ شاعری میں آپ کے ''خدائے سخن'' ہونے پہ ہنوز کسی کو انکار کی جرأت نہیں ہو پائی۔ یہ امر واقعہ ہے کہ لمحۂ موجود تک ہماری اقلیمِ سخن میں آپ کا مدِ مقابل دور دور تک نظر نہیں آ رہا مگر غالبؔ کے طرف داروں اور اقبالؔ کے شیدائیوں نے کچھ ایسی ہاہا کار مچا رکھی ہے کہ فی زمانہ بغاوت کے امکانات کو کلیتہً رد بھی نہیں کیا جا سکتا۔ آج کل ایک طرف اگر ہندوستان کے طرف دارانِ غالب مرزا کو غالب تر کرنے کی کوششوں میں جتے ہیں تو دوسری طرف اقبال پر پوری پوری یونی ورسٹیوں یعنی جامعات اور جانے کون کون سے اداروں کے مجاورانِ اقبال دن رات ایک کیے ان کا اقبال بلند تر کرنے میں مصروفِ عمل ہیں۔ غالب کو تو آپ نے ایک مشاعرے میں دیکھا بھی تھا بل کہ اسی موقع پر یہ پیشین گوئی بھی کی تھی کہ اگر اسے کوئی کامل استاد مل گیا تو کلامِ نغز کہنے لگے گا ''ورنہ مہمل بکے گا۔'' خدا کی کرنی کہ اسے نہ صرف ہرمز نامی ایک پارسی استاد مل گیا (جو بعد ازاں مسلمان ہو کر عبدالصمد کہلایا) بل کہ اس نے اس ہونہار بروا کی ادبی تربیت بھی کچھ یوں کی کہ موصوف دلّی کے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر (جس کے نام کا ہر لفظ غالباً الٹی تاثیر رکھتا تھا) کے استاد ٹھہرے اور چار دانگِ عالم میں ان کا شہرہ ہوا۔ البتہ خیریت یہ گزری کہ پیشہ ورانہ رقابتی رجحان رکھنے کے باوجود انھوں نے آپ کے بارے میں دیانتِ فکر کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا اور اپنی تمام تر تخیلاتی بلند پروازی کے باوصف مدت العمر آپ کی استادانہ عظمت کے معتقد رہے۔ آپ کے دوسرے ممکنہ حریف کا تعلق پاکستان سے ہے۔ پاکستان کا لفظ آپ نے پہلی دفعہ سنا ہوگا۔ دراصل آج آپ کا ملک تین حصوں میں بٹ چکا ہے جن میں سے ایک کا نام پاکستان ہے۔ ہوا یوں کہ سمندر پار کے جو بدیسی تاجر آپ کے دور میں ہندوستان کے راجاوں اور نوابوں کو باہمی خانہ جنگیوں میں الجھا کر بتدریج اپنا اثر رسوخ قائم کر رہے تھے، آپ کی رحلت کے تقریباً نصف صدی بعد تمام ہندوستان پر قابض ہو گئے اور قریب قریب ایک صدی تک یہاں حکم رانی کرتے رہے۔ انھی ظالموں نے ریل کی پٹڑی بچھانے کے بہانے آپ کی تربتِ عبرت نشاں کو مٹا کر ہم وار کر دیا تھا۔ آپ کے چاہنے والوں نے بہتیری منت سماجت کی کہ:

مت تربتِ میر کو مٹاؤ

رہنے دو غریب کا نشاں تو

مگر آپ کا نام سن کر یہ لوگ اور بھی بھڑک اٹھے۔ اصل میں یہ سپید اندام بڑ□ے زیرک اور نہایت کینہ پرور واقع ہوئے تھے۔ انھوں نے اسی دور میں آپ سے کدّ پال لی تھی جب آصف الدولہ کی مصاحبت کے دوران میں شاہی دوروں پر آنے والے انگریز حکام کی شان میں قصیدے لکھنے سے آپ پہلو تہی فرمایا کرتے تھے۔ لارڈ ہیسٹنگز کے لیے لکھے گئے قصیدے میں آپ نے جو چال چلی اور اپنے نجی مکالموں میں ان سے ملاقات کو جس طرح باعثِ ذلت ٹھہرایا ہے، اس کی بھنک انھیں بہ خوبی مل چکی تھی؛ اور پھر اس پر طرّہ آپ کا ایسا مزاحمتی کلام:

غیر نے ہم کو ذبح کیا ہے، طاقت ہے نے یارا ہے
اس کتے نے کر کے دلیری صیدِ حرم کو مارا ہے

متن فہمی کے ضمن میں انگریز لاکھ ''صورت پرست'' اور مشرقی شعریات سے نابلد سہی، انھیں سراغ رساں لوگوں کی کمی نہ تھی کہ آپ کے مدعا کو پہنچ ہی نہ پاتے۔ ویسے بھی ''انّ الملُوکَ'' والی آیت سے بہ خوبی ظاہر ہے کہ خوئے بدرا بہانہ بسیار۔ قصہ کوتاہ، ظالموں نے آپ کی ڈھیری مٹا کر ہی دم لیا۔ کلام تو آپ کا پہلے ہی نشتر ہے اور جب اس نشتر کو آپ کے حسرت نشاں وقائعِ حیات سے سیاقی منظر نامے کی مزید آب ملتی ہے تو بڑے بڑوں کا پتہ پانی ہونے لگتا ہے۔ یہ جو آپ بیتیں ارقام کرتے ہیں:

فقط کانٹا سرِ راہ کا ہماری خاک پر بس ہے
گل و گلزار کیا درکار ہے گورِ غریباں کو

آج غزال اک رہبر ہو کر لایا تربتِ مجنوں پر
قصدِ زیارت رکھتے تھے ہم جب سے وحشت رکھتے
تھے

ایک بگولا ساتھ مجھے بھی تربتِ میرؔ پہ لے آیا
کتنے غزال نظر واں آئے تھے مشغول زیارت میں

تو دل کو حسرت و غم کے ایسے ایسے کچوکے لگتے ہیں کہ سینۂ تپاں میں دو دو ہاتھ اچھلتا اور طبعِ حزیں کو سالتا ہے۔ آپ کے ایسے مہان تخلیق کار کی مرجعِ خلائق زیارت گاہ کا یوں معدوم کیا جانا؛ تفو بر تو اے چرخِ گرداں تفو!!

حضور اسلوب کی درشتی پہ معاف رکھیے گا کہ شدتِ کرب سے معذور ہوں۔ یہ جو گوروں نے

فورٹ ولیم کالج میں کبرسنی کا بہانہ بنا کر آپ کی خدمات ٹال دیں اور شیر علی افسوس کا چناو؟ کر لیا، بعید نہیں کہ یہ بھی اسی کینہ پروری کا شاخسانہ ہو۔ اے کاش کہ آپ وہاں ہوتے اور اپنی کارگاہِ فکر میں نثری فن پارے ڈھالتے تو اردو کے نثری ادب میں میر یائی اسلوب کے کیسے کیسے نادر نمونے سامنے آتے۔ اے بسا آرزو کہ خاک شد، خیر آپ کی ذات تو پہلے ہی حسرت وارماں کا مرقع ہے، ایں ہم اندر عاشقی۔۔۔

آپ جیسے فقر پیشہ لوگوں سے کج ادائی کی مکافات یوں سامنے آئی کہ ان گھُس بیٹھیوں کو بھی ہندوستان سے جاتے ہی بنی۔ انگریز یہاں سے چلے تو گئے مگر اپنے عہدِ حکومت میں انھوں نے ہندوستانی سماج میں بغض وعناد کے کچھ ایسے بیج بو دیے تھے کہ یہاں کی اقوام باہم دست وگریباں رہنے لگیں۔ ایسے میں زیادہ مسائل ہندوستان کی سب سے بڑی اقلیت یعنی مسلم قومیت کو پیش آ رہے تھے، لہٰذا انھوں نے اپنے لیے ایک الگ ملک بنالیا جس کا نام میں نے اوپر پاکستان لکھا ہے۔ اقبال نامی شاعر اسی خطہء ارض پر پلا بڑھا اور زندگی کرتا رہا ہے۔ یوں تو یہ شاعر تقسیمِ ہند سے پہلے ہی آپ کی طرف لوٹ کر چلا گیا۔۔۔ ہو سکتا ہے آپ ان سے متعارف بھی ہو چکے ہوں۔۔۔ مگر حق یہ ہے کہ تحریکِ آزادی کو فعال تر کرنے میں اس شخص کی شاعری نے بہت کلیدی کردار ادا کیا تھا۔ اسی بنا پر اسے مذکورہ ملک کا قومی شاعر بھی قرار دیا جاتا ہے۔ یقیناً ''قومی شاعر'' کا لفظ سن کر بھی آپ نے تامل کیا ہوگا کہ شاعری کو قومیانے یا سیاسیانے کی درفنطنی کس ستم ظریف نے چھوڑی ہے؟ دراصل واقعہ یہ ہے کہ جب مشرقی سرزمین پر آفتابِ مغرب طلوع ہوا تو بعض لوگوں نے اسی کی پوجا پاٹھ کو اپنا دھرم بنا لینے میں مصلحت جانی۔ ادبی حلقوں میں بھی ''پیرویِ مغربی'' کی دھن میں اپنی کلاسیکل شعریات سے احتراز برتا جانے لگا۔ اسی عہد کے کچھ کم شناس لوگوں نے مغربی دانش وحکمت کی ایسی بدیسی چرس کو مومن کی گم شدہ میراث قرار دے کر ہندوستان کے طول وعرض میں پھیلا دیا اور یوں گویا ''تھا جو ناخوب بہ تدریج وہی خوب ہوا''۔ ایک شاعر نے اس آشوبِ فکر کو یوں منظوم کیا ہے:

اسیرانِ قفس سے ہجر میں ایجاد ہوتا ہے
وہ نالہ جو پسندِ خاطرِ ناشاد ہوتا ہے

میر صاحب! آپ کے ہم عصر نظیر اکبر آبادی جنھیں کوئی سرے سے شاعر ماننے کو ہی تیار نہ تھا، اسی نو متعارفہ شعریات کے مطابق ''عوامی شاعر'' قرار پائے اور سر آنکھوں پہ بٹھائے جاتے ہیں۔ یہ لقب انھیں ایک انگریز افسر ڈاکٹر فیلن کی وساطت سے ملا ہے لہٰذا اسے پزیرائی تو ملنا ہی تھی۔ یہ ہیں اس دورِ انقلاب کے رنگ! البتہ ایمان کی یہ ہے کہ ایسے بعد کے سخن وروں میں بعض احباب نے فکر ونظر کو جذبے میں ڈھالنے کی ایسی استادانہ مہارتیں بھی بہم فراہم کر رکھی ہیں کہ ان پہ شاید تخلیقی دیوتاؤں کو بھی رشک آتا ہوگا اور مذکورہ شاعر اقبال کا کلام اسی قبیل میں شمار ہوتا ہے۔ یہ جو اوپر واوین میں میں نے سنپولیا نما ایک

درخشندہ مصرعہ نقل کیا ہے یہ بھی اسی عظیم شاعر کی طبعِ موزوں کا ثمرہ ہے جس سے میں آپ کو متعارف کروا رہا ہوں۔ البتہ ان کے ساتھ ایک المیہ یہ رہا کہ انھیں بعض اقبال پیشہ نکتہ وروں نے اس قدر شدّ ومد اور تسلسل سے قومی اور اسلامی مفکر کہا کہ موصوف کی شاعرانہ حیثیت بہت دھندلا کر رہ گئی۔ خدا جانے آپ کے عہد میں ''تحسینِ ناشناس'' کی ادبی ترکیب ایسی انتقادی کج ادائی کو بھی محیط تھی یا نہیں؟ یوں تو اس شاعر کے کلام میں ہیئتی جمالیات اور فنی محاسن کا بھی ایک جہان آباد ہے مگر ''کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا''۔ ویسے اقبال نے خود بھی اپنے لیے شاعرانہ عظمت کا کوئی تمنا نہیں پالا، لہٰذا اشعار کے فن میں آپ کے طرف ہونے کا شائبہ یہاں بھی نہیں۔ اک برہمن نے تو یہاں تک بھی کہا ہے کہ مستقبل میں آپ کے لیے ایسے مسابقانہ خطرات بہ تدریج کم سے کم تر ہوتے جائیں گے۔ رہے نام خدائے سخن کا۔

یقیناً شعر وشاعری سے متعلق اس نوع کی اُتھلی بحثیں جو ہیئتی اور فنی معیارات سے روگردانی کا شاخسانہ ہیں، آپ کو بہت ناگوار گزر رہی ہوں گی مگر کیا کیا جائے کہ فی زمانہ انتقادی جنگ وجدل ایسے ہی خارجی محاذوں پر جاری وساری ہے۔

میر صاحب! یوں تو آپ بھی اپنے عہد کے ایک بے بدل منتقد رہے ہیں مگر ہمارے عہد میں چونچ مارنے کا یہ فن بہت زور پکڑ گیا ہے۔ یہ چونچ مارنے کی بات میں نے اس لیے کی کہ تحقیق کا ایک مطلب آپ جیسے اہلِ زبان نے پرندے کا کسی چیز کو اپنی چونچ سے ٹھکور کر جانچنا پرکھنا بھی بتایا ہے اور خالص تنقید چوں کہ ایسی ہی محققانہ سرگرمیوں کی سیادت میں پروان چڑھتی ہے لہذا اسے بھی کسی متن کا کھرا کھوٹا جاننے کے لیے تخلیق کاروں کے متنی انڈوں پر بیضہ خوار پرندوں کا سا ہی عمل کرنا پڑتا ہے۔ البتہ ہمارے بعض ناقدین اب اس قدر منہ زور ہو چکے کہ ادب سے شعریات اخذ کرنے کے بہ جائے اپنی خود ساختہ ادبی حکمتوں سے کاروانِ ادب کی پیشوائی کرنا چاہتے ہیں۔ وہ اپنے کسی بھی ذاتی موقف کو شعریاتی قدروں سے ہم آہنگ ثابت کرنے کے لیے تعقلاتی فریم ورک کا ایسا سحر باندھتے ہیں یعنی ایسی ایسی منطق وضع کرتے ہیں کہ بڑے بڑے ارسطو بھی ان کے سامنے انگشت بہ دنداں رہ جائیں۔ دراصل ایسے ہی ناقدین کی بدولت آپ کے تخلیقی قد کاٹھ پر گذشتہ نصف صدی خاصی بھاری رہی ہے۔ وہ تو خیر گزری کہ ایسے میں ہندوستانی سرزمین سے اقلیمِ ادب کا ایک ابنِ مریم شمس الرحمان فاروقی کی صورت میں اٹھا اور اس نے معاصر شعریاتی پیمانوں کے توسط سے آپ کے کلام کی عصری معنویت اور اس میں رو بہ عمل لازمانی ادبیت کو پیش منظر پر یوں ابھارا کہ گویا آپ کی شاعری کو نشاۃ ثانیہ میسر آ گئی۔

میر صاحب! مجھ ناہنجار کو شاعری آتی ہے نہ ہی انتقادی بات کہنے کا ڈھنگ، یہ کہنا البتہ بجا کہ آپ سے محبت ہے۔ اب چوں کہ محبت ہے لہذا اس سلسلے میں کچھ نہ کچھ غوں غاں کرتے رہنا میرا طبعی تقاضا ہے۔ جب ۲۰۱۰ء میں آپ کی دوصد سالہ برسی کسی پر اسرار سیلابی باڑھ کی طرح سر نیہوڑائے سرسرائے

جاتی تھی تو ایسے میں خاک سار نے آپ کی شاعری پر ''فکاہیاتِ میرؔ'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جو ہمارے بعض ناقدین کی اس ادبی بہتان تراشی کا جواب تھا جس کی رو سے آپ کے کلامِ صدرنگ کو محض درد وغم کا مجموعہ قرار دے دیا جاتا ہے۔ حضور، کیا قیامت ہے کہ غالب کی صد سالہ برسی تو اس قدر دھوم دھام سے منائی جائے کہ لکھنے لکھانے کے علاوہ ان کے حوالے سے سوانحی اور نیم دستاویزی ڈراموں کی ایک نئی روایت تک قائم کر دی گئی ہو اور یہیں پر بس نہیں بل کہ مزید برآں اس روایت کی پیروی کرتے ہوئے محمد مہدی ''غالب کون''، حبیب تنویر ''میرے بعد''، رفعت سروش ''غالب''، اور ''جہاں آرا''، محمد مہدی ''غالب کے اڑیں گے پرزے'' جیسے ڈرامے اور گل زار صاحب ''غالب'' جیسی شان دار فلمیں بنائیں؛ بجا کہ مرزا اس کے مستحق تھے، مگر دوسری طرف آپ کے لیے۔۔۔ جو اردو شاعری کے استاد الاساتذہ ہیں۔۔۔ ایسی پر اسرار خامشی، یا للعجب!! اب میرے لیے تو اس دل شکن معمے کا حل آپ ہی کے کسی شعر کی انطباقی صورت میں سامنے آسکتا ہے:

جگر چاکی، ناکامی، دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میرؔ کچھ کام ہو گا

بہ ہر حال اس موقعے پر ہم سے جو ہو سکا سو کر گزرے اور مجھ ایسی انفرادی کاوشیں آپ کے بہتیرے محبّان نے کی ہوں گی۔ آپ سے متعلق یہ گرد بھی اڑائی جاتی رہی کہ میرؔ ایک دروں بیں شاعر ہے جسے اپنے سلگتے ہوئے معاصر تناظر سے کچھ زیادہ علاقہ نہیں رہا۔ اس ضمن میں ادبی ناقدین نے اپنے اپنے انداز میں جواب دینے کی بڑی اہم کاوشیں کی ہیں، تاہم راقم نے ایک کتاب ''اطرافِ میر۔۔۔ چند نئے زاویے'' لکھ آپ کے کلام کی لازمانی معاصریت اور عصری معنویت اجاگر کرنے میں ایک منظم طرزِ تعبیر کی راہ سدھائی ہے۔ آپ اپنے روزگار میں جن بلاؤں کا سنتے دیکھتے تھے، ہم انھیں بھگت رہے ہیں۔ ان دنوں کرونا نامی ایک وبائے ناگہانی نے چار دانگِ عالم میں دہشت پھیلا رکھی ہے۔ ہنستے بستے شہروں کو ایک آسیبی سنسانی نے آلیا۔ دنیا کی تمام اقوام وبائی ضابطے وضع کر رہی ہیں۔ لوگوں کو سماجی دوری بنائے رکھنے میں عافیت کی نوید سنائی جا رہی ہے۔ سبھی اپنے اپنے کونوں کھدروں میں دُبک چکے۔ عالم عالم دہشت اور صحرا صحرا وحشت کی تجسیم ہو چلا۔ ایک سنسناتی بُو سے سارا سنسار سہم چکا۔ گرگِ گرسنہ کے نتھنوں سے گلے سڑے مچھلی ماس کی سی بساند آنے لگی۔ دریں حالات آسمانِ نادرہ کار نے گردشِ ایّام کو پیچھے کی طرف دوڑا کر پھر سے ہمیں آپ کے عہد میں لا کھڑا کیا ہے۔ رابطوں کی صدی بے ربطی میں رازِ بقا ڈھونڈنے لگی۔ غضب خدا کا، اپنے ناک کان تک کجلانے کا یارا نہیں۔ آپ کے یہ اشعار فی زمانہ ہمارے معمولاتِ جاریہ بن چکے ہیں:

ہم وے ہر چند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن

روشِ عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں

□

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کچھ اچھی آنکھوں والو کا

دو چار تیر یارو اس سے بھلی ہے دوری
تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس پلّے پر نہ لاؤ

اس وقت مذکورہ وبا کے مہا عفریت نے کابک نما گھروں میں دُبکے افراد کو خوف و ہراس اور اندیشہ ہائے دور و دراز میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اس سوہنی دھرتی کی اداس نسلیں تو پہلے ہی طرح طرح کے آگ سمندروں سے جوجھتی آئی ہیں اور اب یہ آفتِ تازہ، الٰہی توبہ!! یوں لگتا ہے آپ کی بعض چنچل دخترانِ ابیات کے سر تناظر کا نیا آنچل آ چکا اور اب دیدنی ہوئی ہیں 'تیری' دستکاریاں:

سنا جاتا ہے شہرِ عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

قافلہ قافلہ جاتے ہیں چلے کیا کیا لوگ
نکل چل شہر سے باہر نظر کر ٹک مزاروں پر

اور تو اور میر صاحب! وبائی صورت حال نے ملنے جلنے، شادی بیاہ اور جینے مرنے تک کے روایتی ضابطے بدل کر رکھ دیے ہیں۔ عزیز و اقارب میں کوئی فوت ہوتا تو قبر پہ پھولوں کی پتیاں بچھائی جاتیں تھیں۔ آج جنازوں کی یہ رسومات بھی وبائی دہشت کی نظر ہو رہی ہیں۔ انسان مذکورہ بیماری سے متاثر ہوتے ہی عددی اقلیم کی نظر ہو، احساسِ تعلق سے محروم کر دیا جاتا ہے۔ کوئی نبض نہیں ٹٹولتا، کوئی جلتی ہوئی پیشانی پہ ہاتھ نہیں رکھتا کہ لمس مسیحائی روحوں میں سرایت کرے۔ اپنوں کا ساتھ نہ غیروں کی توجہ۔ ایک تکنیکی اور مشینی انداز سے معاملہ بندی ہونے لگی ہے۔ ادھر سانس کی کچی ڈور ٹوٹی، اُدھر دو ایک انجان چہروں نے قبر کے شگاف میں اتار دیا۔ اللہ اللہ خیر صلاّ!! آپ کی چشمِ بینا کو تو دیواروں کے بیچ جانے کیا منہ مہاندرے نظر آتے تھے، آج مگر برقی وال سکرینیں دکھاتی ہیں کہ ایندھنی چھکڑوں میں مٹی بھری طلائی ٹوکریاں شہرِ خموشاں میں ڈھوئی جا رہی ہیں؛ اس تناظر کو آپ جانے کس آن میں موزوں کرتے رہے ہیں، نم کہیں اور کا ہو آنکھ کہیں جا کے بہے:

اپنا ہی سر پہ ہاتھ رہا اپنے یاں سدا

مشفق کوئی نہیں ہے کوئی مہرباں نہیں

دور سے دیکھی جو بد حالی وہیں سے ٹل گیا
دو قدم آگے نہ آیا مجھ کو وہ مرتا سمجھ

آئی نہ ہاتھ میرؔ کی میت پہ کل نماز
تابوت پر تھی اس کے نپٹ کثرتِ ملک

مرتے ہیں میرؔ سب پہ نہ اس بے کسی کے ساتھ
ماتم میں تیرے کوئی نہ رویا پکار کر

آج معمول کے برعکس لوگ شہروں سے ویرانوں کا رخ کر رہے ہیں۔ جلوتی بادیے تلاشتے پھرتے ہیں۔ بھیڑیں چھٹ گئیں اور جنگل میں منگل ہو چلا:

میرؔ کو واقعہ کیا جانیے کیا تھا درپیش
کہ طرف دشت کی جوں سیلِ بلا جاتا تھا

ان اجڑی ہوئی بستیوں میں دل نہیں لگتا
ہے جی میں وہیں جا بسیں ویرانہ جہاں ہو

یہ افتاد عین اس وقت پڑی ہے جب سائنسی علوم کے پروردہ زعم میں آذرانِ وقت نے خدا سازیاں کرنے کے ساتھ ساتھ اب خود کو بھی خدا سمجھ رکھا تھا۔ آج ان کے سارے جدید فکری ایقانات حرفِ غلط کی طرح مٹ رہے ہیں اور وہ حقیقی مسبب الاسباب کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہو چلے۔ دوا سازی کے ساتھ ساتھ دعا کرنے کو بھی ایک فعلِ معقول سمجھا جانے لگا۔ دعا انسانی امکانات کو توسیع سے ہم کنار کر کے الوہی قوی سے جوڑتی ہے۔ قبولیت نہ مل پائے تو عین استغفار کا وقت ہوتا ہے، ورنہ اس بارگاہ سے ٹھکرایا انسان بھلا جائے گا بھی کہاں؟ بلا شبہ دریں حالات آپ نے دعا کے ساتھ ساتھ حرفِ دعا بھی ہمیں یاد دلایا تھا اور وقتِ دعا بھی:

کوئی سبب ایسا ہو یا رب جس سے عزت رہ جاوے
عالم میں اسباب کے ہیں اور پاس اپنے اسباب نہیں

اس وقت ہے دعا و اجابت کا وصل میرؔ
یک نعرہ تو بھی پیش کشِ صبح گاہ کر ◻

تسکین دردمند کو یارب شتاب دے
دل کو ہمارے چین دے، آنکھوں کو خواب دے

میر صاحب لوگ آپ کو "خدائے سخن" کہتے تھے اور کہتے ہیں۔ واقعی آپ کے بحرِ فکر کی ہر موج صد رنگ ہے جسے ہمارے ہاں اب کلیڈوسکوپ کہا جانے لگا ہے، جس تناظر میں دیکھو صد جلوہ رو بہ رو۔ حالیہ وبائی مراقبے میں کچھ اوراقِ خزانی دیکھے ہیں تو لگتا ہے حجرہ؟ میر بھی کوئی قرنطینہ (طبّی عزلت کدہ) کی سی جائے ہوگی۔ القصہ خاکسار نے اپنی مذکورہ کتاب میں آپ کے ملکوتی متن کی حالاتِ حاضرہ کے تناظر میں تعبیرات کر کے گردشِ لیل ونہار میں اس کی عصری معنویت واضح کرنے کی مقدور بھر کاوش کی ہے؛ یہ وبائی تناظر مشتے از خروارے عرض گزارا ہے۔ گر قبول افتد۔۔۔

جن بھُس بھرے بھوکوں کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے، اب بھی گاہے بگاہے فرماتے رہتے ہیں کہ دو صدیوں پرانے میرؔ کو پڑھنے کا اب جواز نہیں رہا۔ سنتا ہوں، چپ ہو رہتا ہوں۔ کس کے تئیں دماغِ عفف ہے سگات کا۔ ویسے میر صاحب! باتیں تمھاریاں بھی کیا کیا انطباق تراشتی ہیں!! زباں تھک گئی مرحبا کہتے کہتے:

ہے چار طرف شور مری بے خبری کا
کیا کیا خبریں آتی ہیں اخبار میں صاحب

زمانے کی کور ذوقی ملاحظہ کیجیے کہ آپ نے دشتِ محبت میں قدم نہ رکھنے سے متعلق جو نصیحتیں کی تھیں اور ایسی زیاں کاریوں کے کچھ التزامی حاصلات و نتائج بتائے تھے، یاروں نے انھیں لغوی معنوں میں اُچک لیا اور مہر و محبت سے مطلقاً ہاتھ اٹھا، باہمی کدورتیں پالنا شروع کر دیں۔ اگرچہ موجودہ عہد میں جدید تنقیدی شعریات بار دگر ایک نئے انداز کی ہیئتی اور لسانی تحریک کی صورت میں متشکل ہو رہی ہیں جن کے تحت ایک ہندوستانی دانش ور گوپی چند نارنگ اور بالخصوص شمس الرحمان فاروقی نے آپ کے کلام کی ساختیاتی بنت کاری کو سامنے لا کر اس میں رو بہ عمل ادبیت اور شعریت کے بین السطور نظام کو انتقادی بساط پر ابھارنے کی بڑی لاجواب کوششیں بھی کی ہیں مگر ان پیچیدہ لسانی مباحث اور فلسفیانہ نقد و نظر کے اکھوؤں کو بار آور دیکھنے کے لیے ابھی اور موسموں کا انتظار کرنا پڑے گا۔ میرا خیال ہے کہ آپ کے مقام و مرتبے کا دفاع کرنے کے لیے اگر بہت سے پیشہ ور ناقدین، مخصوص تنظیمیں اور یادگاری ادارے کام نہیں بھی کر رہے تو اس کے لیے آپ کی تحسین و تقلید میں کی گئی معاصر شعرا کی وہ سخن سازی ہی کافی ہے جس کا

جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ یہاں میں نذرانۂ عقیدت کے طور پر ایسے چند اشعار آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا ہوں جو یقیناً آپ پسند فرمائیں گے:

وہ حرف و معنی کی جاگیر سے نکالا گیا
جسے بھی مکتبہء میرؔ سے نکالا گیا
(میاں آفتاب احمد)

شہرِ سخن کو شہرِ خموشاں نہ جانیے
آواز اس میں گونجتی پھرتی ہے میرؔ کی
(مبارک شاہ)

پاس رکھتا ہوں میرؔ کا دیواں
یعنی انجیل پڑھتا رہتا ہوں
(شوکت ہاشمی)

محبت کی قسم وہ مجھ سے لینا چاہتا تھا
سو ان ہاتھوں پہ اس نے میرؔ کا دیوان رکھا
(حنا تیموری)

میر صاحب! ایسے اشعار پڑھ کر یہ گماں نہ کیجیے گا کہ ادبی حلقوں کی طرح ہمارے جمہوری حلقے بھی آپ کو ایسی ہی متناسب پزیرائی دے رہے ہوں گے۔ یہ تمام داعیے بجا کہ آپ کو گفت گو عوام سے ہے مگر آج کل رائے عامہ کچھ ایسے تشہیر ساز اداروں کے دائرۂ اختیار میں آ چکی ہے جو کسی بھی بالشتیے کو دیکھتے ہی دیکھتے باون گزا کر دکھانے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے، لطف مگر یہ ہے کہ برقی شکتیوں کے حامل یہ سامری جادوگر بھی ہنوز آپ کی سحر کاریوں کا کوئی توڑ تلاش نہیں کر پائے۔ حال ہی میں انھی اداروں کی وساطت سے انجم شہزاد نے ''ماہِ میر'' کے نام سے ایک دستاویزی فلم بھی۔۔۔ جو تاریخی حال احوال کی کرداری پیش کش کا ایک جدید قرینہ ہے۔۔۔ بنائی ہے جس میں آپ کے سوانحی حالات نہایت دل کش انداز میں عوام الناس کے سامنے پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں فہد مصطفیٰ نے آپ کے با کمال انداز و اطوار کو خود پر طاری کر کے ان کا عملی نمونہ پیش کرنے کی کوشش تو بہت خوب کی مگر خدا لگتی یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔

بلاشبہ ان کی جگہ کوئی اور ہوتا تو شاید اس قدر بھی بن نہ پڑتی کہ موصوف اپنے فن میں طاق ہیں اور اسی پختہ کاری کے سبب یہ فلم آسکر ایوارڈ کے لیے بھی، جو فلمی دنیا میں کمالِ فن کا سب سے بڑا اعزاز ہے، منتخب کر لی گئی تھی؛ تاہم واقعہ یہ ہے کہ آپ سے شناسا پراگندہ طبع لوگوں کا توقعاتی معیار ہی اس قدر بلند ہوتا ہے کہ جس کا پانا شاید کبھی ممکن نہ ہو پائے۔ البتہ مہتاب کا کردار نبھانے میں اداکارہ ایمان علی نے جو دال دلیا کیا قبولِ خاطر کہا جانا چاہیے۔

یہ ایک خوش آئند بات ہے کہ ہمارے برقی ذرائع ابلاغ کے منتظمین بہ تدریج ادبی قدر بندیوں کی پاس داری کرتے ہوئے خوب سے خوب تر کی تلاش کا اصولی قرینہ اپنانے پہ مائل ہو رہے ہیں اور اگر یہ سلسلہ جاری رہا تو افسانوی کشش کی حامل آپ کی سوانحی زندگی پر ابھی بہت سا کام اور نکلے گا جس کی رجحان ساز شروعات انجم شہزاد نے اپنی اس فلم کی شکل میں کر دی ہیں۔ کچھ عرصہ قبل حبیب حق نے ''جسے میرؔ کہتے ہیں صاحبو'' کے عنوان سے ایسے ہی سوانحی سلسلے کا ایک ناول بھی آپ پر لکھا تھا۔ اور ہاں، ناول سے یاد آیا، خشونت سنگھ نامی ہندوستان ہی کے ایک صحافی نے بھی ''دہلی'' کے عنوان سے ایسا ہی ایک ناول لکھا ہے جس میں آپ کے اس محبوب شہر کی اڑھائی ہزار سالہ تہذیبی و سماجی تاریخ کو بازیافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس دل دیار پہ آج کل پیغمبری وقت آیا ہوا ہے۔ پہلی بھیتکی مردنی تو شاعری کے شاخسانے تھے، یہاں تو سچ مچ خون کی ہولی کھیلتے موت کی زردی پھیلا دی گئی۔ چھلے پھوڑے کی شہر آشوب اب دیکھیں کون کہے۔ ایک دخترِ ہندارون دھتی بال کھولتی اور بین کرتی ہیں۔ مکتوب ترسل ہو رہا ہے لہٰذا الگ سے احوال عرض کروں گا۔ آمدم برسرِ مطلب، مذکورہ ناول میں میری دل چسپی کا سبب آپ کی زندگی سے متعلق صرف وہ باب ہے جس میں موصوف نے آپ سے منسوب کر کے کچھ سماجی رویّوں کو بڑے بھونڈے انداز میں تاریخی حقائق بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ویسے ان سے گلہ بھی کیا ہو کہ موصوف ''صحافی'' ہیں، اور ایسی بھول چوک کا حق محفوظ کروا چکے۔ سردار جی اپنے جوشِ تازہ کاری میں ایسے بہکے ہیں کہ مست ہاتھی کی طرح وقوعیاتی شہادتوں کو روندتے چلے جاتے ہیں۔ آگرہ والے رئیس میاں کے درونِ خانہ سے اپنے نادیدہ موکلوں کے ذریعے ایسی ایسی خبریں لا کر دی ہیں کہ شیطان کے کان بہرے۔ ایک جگہ رئیس میاں کی اہلیہ ''قمر النساء'' کو آپ کے حلقۂ تلمذ میں لاتے ہوئے آپ ہی کی زبانی لکھتے ہیں:

''وہ مجھے اپنا کلام دیتی۔ وہ پست شاعری تھی۔ میں اس کے اشعار کی تعریف کرتا، ان کی اصلاح کرتا اور بسا اوقات اس کے ہاتھ سے کاغذ لے کر اپنے ماتھے سے لگا لیتا''

کون جائے اور جا کر عرض گزارے کہ جناب! یہ میر کا چلن نہیں؛ گفتار میں، نہ کردار میں۔ کچھ حقائق کا پاس۔ عیب کرنے کو بھی ہنر ہے شرط۔ یوں سر بکھیرے عشق میں پھرتے نہیں ہیں میر را ظہار بھی

کریں ہیں تو اظہار کی روش۔ یہ وہ درگاہ ہے کہ جہاں دشنامِ موزوں تو قبول ہے مگر تحسینِ بے تہہ کی باریابی کا امکان نہیں۔ البتہ ایسی باتیں تو نامحرم کے گوش گزار کی جاتی ہیں، جاگتوں کو کون جگا پایا ہے؟ جب صداقت و اصابت کے پیمانے ہی بدل لیے جائیں تو کوئی ایسے میں کیا دلیل کرے؟ ہاں مگر آپ جیسے کسی دانش ور کا مشورہ ہے کہ ایسوں کے جواب میں خامشی بھلی:

سکوتِ وقت مورخ ہے لکھ لیا اس نے
جو پتھروں نے کہا بے خطا جبینوں سے
(شمیم کرمانی)

یہ جو آخر میں سخن گسترانہ بات آ پڑی ہے اس کے لیے معاف رکھیے گا۔ ''ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں۔'' صاحبِ نعمت ہو، آڑھی ترچھی باتیں تو سننا ہی پڑیں گی۔ قوی گمان ہے کہ جنت میں غالب اور اقبال کا آپ کے ہاں آنا جانا لگا رہتا ہوگا۔ حجاب آتا ہے ورنہ جاننا چاہتا تھا کہ اقبال حوروں سے بے اعتنائی برتنے کی جو باتیں کیا کرتے تھے، آیا واقعی ان پر عمل درآمد ہو رہا ہے یا کوئی صورت دوسری ہے؟

معاف رکھیے گا حضور، وبائی موسم کے جبریہ مراقبے میں میں رہتے رہتے جانے کیا کیا واہی تباہی بکنے لگا ہوں:

ع پلک سے شوخ تر کانٹا ہے صحرائے محبت کا

اللہ تعالیٰ آپ کو حجرۂ حبیبؐ کے زیرِ دیوار کھڑا ہونے اور چشمِ گرسنہ کو خوب خوب سیراب کرنے کی توفیق ارزاں فرمائے۔ آمین

آپ کا عقیدت مند
محمد رؤف

ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا

'اکیسویں چاند کی رات'
(سرائے ناوقت میں ایک مکالمہ)

___ڈاکٹر رشید امجد___

اگر مثنویوں کو بھی طویل نظم میں شمار کر لیا جائے تو اردو میں طویل نظم کی روایت بہت پرانی ہے ہے قصیدے، مرثیے بھی اس میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اردو کی پہلی جدید ترین نظم حالی کی مسدس ہے۔ بیسویں صدی میں اقبال کی نظمیں فکر و خیال اور فنی جمالیات کی وجہ سے بہت اہم ہیں۔ ڈاکٹر طارق ہاشمی حسن کوزہ گر سے جدید طویل نظم کا آغاز کرتے ہیں ان کے مطابق خیال کا دائرہ جہاں مکمل ہوتا ہے اسے طویل نظم کہنا چاہیے۔ بیسویں صدی کے آخر آخر وزیر آغا کی ایک صدی کا قصہ اور سلیم احمد کی مشرق طویل نظم کی اہم مثالیں ہیں۔ اس سے پہلے ضیا جالندھری، جیلانی کامران، احمد شمیم اور آفتاب اقبال شمیم بھی جدید طویل نظم میں اپنے جوہر دکھا چکے تھے۔

طویل نظم کی طوالت ہمیشہ سوالیہ نشان رہی ہے۔ کیا مصرعوں کا کم یا زیادہ ہونا طویل نظم ہے یا کسی خیال کی تکمیل، دونوں باتیں بحث طلب ہیں۔ طویل یا طویل مختصر نظم کی طوالت پر بحث ہو سکتی ہے اگر پچیس تیس مصرعوں کی نظم کو بھی طویل مختصر نظم میں شامل کر لیا جائے تو نصیر احمد ناصر اور کئی دوسرے شاعروں کی نظمیں اس ذیل میں آجائیں گی ہمارے قریب ترین دور میں رفیق سندیلوی کی نظمیں بھی اسی تعریف میں شامل ہیں۔ لیکن علی محمد فرشی کی علینہ اور سعید احمد کی اکیسویں چاند کی رات بغیر کسی تردد کے طویل نظم کی عمدہ مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ طویل نظم کے لیے چونکہ کسی ہیت کی پابندی نہیں اس لیے صرف طوالت ہی اس کا جواز ہوسکتی ہے۔ لیکن اس طوالت میں ایک ہی سانس کو قائم رکھنا ہی اصل فن ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ اکثر طویل نظموں میں شاعر کو وقفہ لینا پڑتا ہے۔ جس طرح لمبے فاصلے کی دوڑ میں لمبے اور مضبوط سٹیمنے کی شرط اول ہے اسی طرح طویل نظم کی معنوی اکائی کے لیے بھی شاعر کے پاس مواد اور اسے روانی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے جو کہ فنی ریاضت کے بغیر ممکن نہیں۔

سعید احمد کی طویل نظم اکیسویں چاند کی رات اس کی عمدہ اور تازہ مثال ہے۔ اس نظم کا مطالعہ

دوسطحوں پر کیا جاسکتا ہے: موضوعاتی اور فنی ۔موضوعاتی طور پر یہ ایک طویل مکالمہ ہے جو ذات سے شروع ہوکر شہر میں داخل ہوتا ہے یعنی ایک ذات آشوب بھی ہے اور شہر آشوب بھی ۔ ذات کے حوالے سے جو سوالات پیدا ہوتے ہیں ان کا اظہار ایک طویل خود کلامی کے ذریعے سے ہوتا ہے۔ یہ خود کلامی بغیر کسی تھکاوٹ کے ایک مکمل اکائی بنتی ہے۔ شہر آشوب کے حوالے سے آج کے عہد کے مجموعی مسائل کا ذکر ہوتا ہے۔ کمال یہ ہے کہ نظم بڑی خوبصورتی سے کبھی ذات اور کبھی خارج کے دائرے میں سفر کرتی ہے۔ یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ قاری کبھی ذات کے الجھاؤ اور مابعد صورت کے سوالوں سے آشنا ہوتا ہے اور شاعر کے ساتھ ساتھ ان کا جواب تلاش کرتا ہے اور کبھی بالکل غیر محسوس انداز میں آشوب زمانہ کے دائرے میں آکر ان بڑے بڑے مسائل کا سامنا کرتا ہے جو اکیسویں صدی کے گلوب پر ہر ذی احساس کو پریشان کیے ہوئے ہیں ۔ یہ طویل نظم بیک وقت ذات مقامیت اور بین الاقوامی آشوب سے الجھتی سلجھتی قاری کو اپنے بہاو میں آگے اور آگے لیے جاتی ہے اور فنی و موضوعاتی ہر دو سطحوں پہ اپنی منفرد پہچان کراتی ہے۔ اندیشوں اور امکانات کے درمیان خود اعتمادی کے ساتھ ساتھ تنہائی مایوسی اور کبھی شکستِ ذات کا احساس دلاتی ہے اور کبھی حالات کو سنبھالنے اور کبھی ان سے نبرد آزما ہونے کی راہ دکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسا مکالمہ ہے جو اپنے آپ اور اپنے خارج دونوں سے ہو رہا ہے جس کا بنیادی مقصد زندگی کی اس تفہیم کو تلاش کرنا ہے جو انسانی وجود اور انسانی سماج کے درمیان ایک ایسا ربط و تسلسل قائم کر سکے جو مستقبل کے خدشات کے خاتمے کا سبب بنے۔

نظم کا مرکزی کردار تنہائی کے آشوب سے نکل کر مرکزی دائرے میں آنے کی خواہش رکھتا ہے اور اس کے لیے جدوجہد بھی کرتا ہے اور حالات کو موافق بنانے کی شدید تر تمنا کے باوجود لاحاصلی کے آشوب سے دوچار ہوتا ہے۔ سعید احمد نے اس کے لیے جو پیرایہ اظہار اپنایا ہے وہ اپنی جگہ ایک لسانی مطالعہ کا متقاضی ہے۔ خواہشیں مسائل اور ان کی تکمیل کی درمیانی کڑیوں کو اس طرح ایک دوسرے سے جوڑنا کہ نظم کی بنیادی اکائی کو جھٹکا نہ لگے بذاتِ خود ایک بڑا فنی کارنامہ ہے۔ مصرعوں کی روانی ، ایک دوسرے سے فنی جڑت نظم کے تاثر میں نہ صرف مسلسل اضافہ کرتی چلی جاتی ہے بلکہ آغاز کو اختتام تک لانے میں ایک اہم کردار بھی ادا کرتی ہے۔

سرائے ناوقت میں یہ مکالمہ ذات سے شروع ہوتا ہے اور پھیلتے پھیلتے اردگرد کو اپنے اندر سمو لیتا ہے ذات کی گرہ در گرہ صورت اپنے زمانے سے جڑ جاتی ہے۔ یہاں شاعر اپنی ذات سے نکل کر اپنے سماج کا ترجمان بن جاتا ہے وہ سماج جو گلوبل اثرات کی وجہ سے اپنی پہچان کھو چکا ہے۔ سماج اور ذات دونوں شناخت کے بحران میں مبتلا ہیں ایک بے زماں عہد میں ایک ایسی ذات مکالمہ کر رہی ہے جو اپنے وجود سے ناآشنا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ مکالمہ شاعر کی اپنی ذات کی الجھنوں سے آغاز ہو کر اپنے

عہد سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔

سرائے ناوقت ایک ایسا مقام ہے جہاں زمان نہیں لیکن نظم میں ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانے موجود ہیں ۔وقت اور مقام ایک دوسرے سے جڑے ہونے کے باوجود ایک بُعد کا شکار ہیں۔ چھوٹے چھوٹے پیکر ایک دوسرے کو جوڑتے اور الگ کرتے ہیں۔ حقیقت اور خواب کے درمیانی لمحوں کے یہ منظر پیکروں سے علامتوں میں ڈھلتے ہیں، ہر ایک پیکر انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ ایک آواز سے دوسری اور تیسری صدا بلند ہوتی ہے اور نظم کے معنوی دائرے کو وسیع کرتی چلی جاتی ہے اس وسعت کو معنوی دبازت دینے کے لیے سعید احمد نے جو تکنیک استعمال کی ہے وہ جدید ترین ہے، کہ ایک رخ کے بجائے مختلف روخوں اور زاویوں سے مناظر کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے یہ ہمہ جہتی زاویہ نظم کے ویژن کو بڑھاوا دیتا ہے۔ یہ سعید احمد کا فنی کمال اور اختصاص بھی ہے کہ انہوں نے لفظوں کو تصویروں میں بدل دیا ہے پھر یہ کہ یہ تصویریں جامد نہیں متحرک ہیں اور قاری پڑھنے کے ساتھ ساتھ انہیں دیکھ بھی رہا ہوتا ہے۔ سرائے ناوقت ایک ایسا مقام ہے جو زمان کی تلاش میں ہے اور پھر اس میں اکیسویں چاند کی رات گویا سعید احمد نے ناموجود کو موجود سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش خود شاعر کے لفظوں میں ایک مکالمہ ہے ،ایک ایسا مکالمہ جو اس کی ذات کی گرہیں کھولنے کے ساتھ ساتھ اپنے معاشرے کے اندھیرے سے آگے نکل کر مابعد الطبعیاتی طبق تک پہنچنے کی جستجو کرتا ہے۔ پرانی داستانوں کی طرح ہیرو کا سفر کئی سمتوں میں جاری رہتا ہے ممنوع سمت جانے کی خواہش ہی جہان دگر سے آشنا کرتی ہے۔ سعید احمد اپنی ذات کی پہنائیوں سے نکل کر، اور نکلنے کا یہ عمل خود کلامی ہے، جہانِ موجود کے مسائل و معاملات تک پہنچنے اور اسے جدید تر چیلنج کے ساتھ پوری طرح محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاعر کے نزدیک یہ عہد زوال ہے لیکن یہ زوال صرف خارج تک محدود نہیں۔ تسلیم شدہ سچائیاں بھی اس کی زد میں ہیں۔ اظہار کا المیہ وہ بنیادی وجہ ہے جو ذات اور سماج کے درمیان بُعد کا سبب بن رہا ہے:

یہ حروفِ تہجی مگر۔۔۔۔؟
تجربہ تھے مرا
لفظ و آواز سے قبل بھی
خواب سے
پانیوں کے بہاو میں بہتے ہوئے
جو علامت کبھی استعارہ بنے
آج لیکن یہی لفظ میرے لیے اجنبی
حس و ادراک کی
دسترس سے ذراہٹ کے ایسے کھڑے

جس طرح دو بدن
دوریاں پی کے جیتے ہوئے

لیکن اس سارے کرب میں وہ لفظوں کی حرمت پر یقین رکھتے ہیں یہ لفظ ہی ہے جو ہمیں ذات کی گہرائیوں سے نکال کر خارج کے صحرا سے ہمکنار کرتے ہیں۔ یہ صحرا چاہے ویران ہو مگر وسعت کا امین ہے۔

لفظ احساس کی آس ہے
لفظ کی روح میں شے کی بوباس ہے

شاعر کے خواب حقیقت کی تلخیوں سے آشنا ہیں لیکن اس بات پر یقین ہے کہ بہر حال سب کچھ کو بدلنا ہے کیسے؟ یہ تو اسے معلوم نہیں لیکن اسے اس کے لیے ایک ایسے کردار کی ضرورت ہے جو بے شک دنیا کی نظروں میں صحیح الدماغ نہ ہو لیکن کچھ کرنے کی خواہش رکھتا ہو:

کل کسی چوک میں
ایک پاگل
ٹریفک کی یلغار کے سامنے
ڈٹ گیا
ہاتھ میں گھومتی اک چھڑی
جس کو گولائی میں وہ گھماتا
کہ جیسے زمان ومکاں
بس اسی کے طوافِ مسلسل میں ہیں

یقین اور بے یقینی کی کیفیت اس لیے نہیں کہ فیصلہ کرنے کی قوت نہیں بلکہ اس لیے کہ دھند میں کچھ صاف نظر نہیں آتا۔ چیزوں کو بے ہیئت ہوتے دیکھا نہیں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ایک عہد دوسرے عہد میں مدغم ہو رہا ہے لیکن روایات سے چمٹے رہنے کا مزہ دو قدم آگے تو دو قدم پیچھے لے جاتا ہے:

اور تھیٹر میں بیٹھے تماشائی، نقاد بھی
اک روایت سے ہوتے ہوئے
دوسری اک روایت کی رہداریوں کے
کلاسیکی چکر سے باہر نکلتے نہیں

خود ہی قاتل اور خود ہی مقتول ہونے کا المیہ وہ مہین پردہ ہے جو ذات وسماج کے رشتوں کو منہا کر کے غیریت کی فضا بناتا ہے۔

جال ہے
جس میں صیاد بھی

صید بھی
قید سے قید بھی
جال ہے
جس میں اڑنے کی آزادیاں
بے بہا
اور ناپید بھی!

نظم کا کمال موضوع اور اسلوب کی ہم آہنگی میں ہے۔ خود کلامی اور مکالمہ ایک دوسرے سے نہ صرف معنوی طور پر بلکہ فنی طور پر بھی جڑے ہوئے ہیں پیکر تراشی کمال کی ہے صرف ایک مثال:

کھردری چار پائی پہ بیٹھی ہوئی
کوئی تنہائی پاتال کی
پیاز کیوں چھیلتی ہے

یہ طویل نظم ذات اور اس سے آگے بڑھ کر اپنے عصر کی حسیت کی ترجمان ہے۔ عصری شعور اور جدید حسیت اسے جدید اردو نظم میں ایک انفرادیت بخشتی ہے۔ ذات کے آئینہ خانے سے نکلنے کی خواہش اور گلوب کو اس کے پورے سماجی سیاسی منظر نامے میں جانچنے اور سمجھنے کی خواہش اس نظم کو جدید ترقی پسندی کی سند عطا کرتی ہے۔ شناخت کا بحران شخصی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ ذات کی بے شناختی سے قدم ڈولتے ہیں تو عہد کی بے شناختی پہچان لے جاتی ہے۔ شاعر ان دونوں کے درمیان ایک فکری اکائی قائم کرنے کی خواہش رکھتا ہے، خواب دیکھتا ہے اور ان خوابوں کو حقیقت کے کھردرے نصاب میں باتعبیر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

فنی جمالیات کے حوالے سے یہ طویل نظم جدید اردو نظم میں ایک منفرد تجربے کی حامل ہے۔ پوری نظم ایک نشست میں سانس ٹوٹے بغیر پڑھی جا سکتی ہے۔ مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں نہ صرف معنوی طور پر بلکہ فنی ترتیب سے بھی۔ ایک سطر دوسرے میں مدغم ہو کر نئے پیرائے سے ابھرتی ہے ،کولاژ بناتی ہے۔ سعید احمد نے فنی لحاظ سے تمام لفظی امکانات کو پوری طرح استعمال کیا ہے۔ بلکہ ایک نئے شعری تجربے کی بنیاد رکھی ہے۔ یہ نظم ایک فلسفہ ہیں شاعر کے محسوسات اور ان کے ساتھ ساتھ اس کی وابستگی کا اظہار ہے۔ پوری نظم میں کسی گرانی یا بوجھل پن کا احساس نہیں ہوتا۔ لفظوں کا ایک چشمہ ہے جو مترنم آوازیں نکالتا بہا جا رہا ہے۔ موضوع اور اسلوب، خیال وفنی جمالیات کے حوالے سے یہ ایک اہم نظم ہے جسے اردو کی جدید نظموں میں خصوصاً طویل نظموں میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

عالمی افسانوی بیانیے کا اجمالی ارتقا اور 'انواسی'

___ منیر فیاض ___

کسی بھی تخلیقی فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے لیے جہاں ادبی معیارات اور فنی جمالیات کو پیش نظر رکھا جاتا ہے، وہاں یہ پہلو بھی بنیادی نوعیت اور اہمیت کا حامل ہوتا ہے کہ وہ فن پارہ اپنے اردگرد کے معاشرے اور اس میں بسنے والے انسانوں کی زندگی کے مسائل اور سوالات سے کتنا متعلق ہے اور کتنی دروں بینی کے ساتھ ان مسائل اور سوالات کو قاری پر منکشف کرتا ہے۔ بڑے ادب کی پہچان یا اس کا Litmus Test یہی ہوتا ہے کہ وہ وقت گزرنے کے ساتھ غیر متعلق نہیں ہوتا بلکہ اسکی relevance بڑھتی رہتی ہے۔ ایسا یقیناً اس لیے ہوتا ہے کہ بڑا تخلیق کار کردار، واقعات اور رویوں کو سطحی طور پر نہیں دیکھتا بلکہ وہ ان کے پس پردہ محرکات کو مکمل طور پر ذہن میں رکھتا ہے اور اپنے بیانیے کو ہر سطح پر دروں بینی اور تخلیقی بصیرت کے ساتھ بنتا ہے۔ ایسا کرنے سے کردار، واقعات اور رویوں میں فطرت سے ایسی مطابقت پیدا ہو جاتی ہے جو احوال و مقامات سے بالاتر ہو کر بنیادی انسانی فطرت کے قریب ہو جاتی ہے اور ہر دور کے اور ہر جغرافیے کے انسان سے علاقہ پیدا کر لیتی نتیجتاً آفاقی ہو جاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کلاسیکی یونانی ادیبوں سے زیادہ آفاقیت کس اور زمانے اور جغرافیے کے حصے میں نہیں آئی۔ یونانی ادیبوں کا بنیادی مسئلہ انسان اور تقدیر (Fate) کی آویزش تھا۔ اس آویزش کے نتیجے میں حتمی تباہی (Catastrophe) انسان کی ہی ہوتی ہے مگر انسان کی عظمت یہی ہے کہ وہ اس یقینی تباہی سے آگاہی کے باوجود اپنی بقا کی جنگ لڑتا ہے۔ یہی جنگ اسے ہیرو بناتی۔ بقا کی یہ جنگ جو یونانیوں کے ہاں انسان اور تقدیر کے درمیان ہے بعد ازاں اپنی شکل بدلتی رہی۔ اس میں انسان تو مستقل رہا مگر تقدیر کے متبادلات آتے رہے۔ یہ متبادلات کبھی خارجی عوامل کی شکل میں ہوتے ہیں اور کہیں داخلی۔ واقعیت پسندوں اور حقیقت نگاروں کے ہاں معاشرتی عوامل اور قوتیں جو انسان کی وجودیت یا Being کو متاثر کرتی ہیں خارجی عوامل کا مظہر ہوتی ہیں جب کہ نفسیاتی حقیقت نگاروں کے ہاں یہ داخلی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان کے بین فطرت پسندوں کے ہاں تقدیر کا نعم البدل فطرت انسانی رویوں کے ساتھ معاندانہ یا مسابقانہ تعامل میں نظر آتی ہے اور زندگی اور ذہن کو دونوں طرح سے متاثر کرتی ہے۔ داخلیت یا خارجیت مکمل طور پر داخل یا خارج میں وقوع پذیر نہیں ہوتی۔ روسی حقیقت نگاروں میں مرکزی

بیانیہ گو خارجی ہوتا ہے مگر اس میں کرداروں کے نفسیاتی پہلو بھی شامل ہوتے ہیں۔ اسی طرح نفسیاتی حقیقت نگاروں کے ہاں مرکزی بیانیہ گو نفسیاتی ہوتا ہے مگر اس میں کرداروں کے معاشرتی اور عمرانی پہلو بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کے درمیان فطرت پسندوں (Naturalists) کے ہاں تقدیر کے متوازی فطرت کا طاقتور مظہر بھی ملتا ہے جو بذات خود ایک کردار کے طور پر خاموشی سے اپنی میکانیات کے ذریعے مرکزی بیانیے کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ فطرت تقدیر کے ایک طاقتور متبادل کے طور پر سامنے آتی ہے۔ کلاسیک کے برعکس جہاں جبر تقدیر ماورائی قوتوں کا ہتھیار ہوتا ہے، فطرت پسندوں کے ہاں یہ اتفاقات کی شکل میں ملتا ہے جو فطرت جو کہ ایک خود مختار طاقت سمجھی جاتی ہے کے آزادانہ اور خودکار میکانیات کا حصہ ہوتا ہے۔ اسی طرح سماجی تفاعلات کے ذریعے متشکل ہونے والے رویے اور واقعات، اور انسانی نفسیات بھی ایسی ہی طاقت بنتے ہیں جو انفرادی اور اجتماعی ارادے اور انتخاب کی آزادی سے متصادم ہوتے ہیں۔ اب تک کا عالمی افسانوی بیانیہ انسان اور ان متصادم قوتوں کے درمیان بقا کے لیے مسابقت کی داستان سناتا ہے۔ یہ داستان تہذیبوں کی پیدائش سے لے کر ان کے فنا ہونے کا احاطہ کرتی ہے اور انسانی فکری اور علمی ارتقا کی جھلکیاں دکھاتی ہے۔ یہاں یہ بات کرنا ضروری ہے کہ ہیئت اور اسلوب کے تحت سوالات اور مسائل اپنی شکل متعین نہیں کرتے بلکہ مسائل اور سوالات کے تحت ہیئت اور اسلوب مرتب ہوتے ہیں۔ ہر دور نے اپنے مسائل کے مطابق بیانیے کی نوعیت کا انتخاب کیا۔ ان کے متشکل ہونے میں انسانی علوم میں ارتقا اور اضافے کا کردار بھی بہت اہم ہے۔ اساطیر سے آغاز ہو کر قرون وسطی، نشاۃ ثانیہ، صنعتی انقلاب، نفسیاتی انکشافات، عالمی جنگیں، سرد جنگ اور مابعد کے ادوار کے افسانوی بیانیے اپنے اپنے طور پر انسان کی اپنی گرد و پیش کی طاقتوں سے نبرد آزمائی کی داستانیں ہیں اور اپنے اندر تہذیبی ارتقا کے تسلسل کی جھلک دکھاتے ہیں۔ زندگی جتنی پیچیدہ اور ناقابل فہم ہوتی گئی یہ بیانیے اتنے ہی پیچیدہ اور متنوع ہو گئے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں ایسا فکشن دیکھنے کو ملا جس نے اپنے سے پہلے والے تمام بیانیوں کو اپنے اندر سمو لیا، اسے آج Polyphonic (کثیر صوتی یا کثیر اسلوبی) انداز کہا جاتا ہے۔ چیک مصنف میلان کنڈیرا جو اب فرانس میں مقیم ہے اسی طرز تحریر کا نمائندہ ہے۔ کچھ سال قبل نوبل انعام حاصل کرنے والی بیلارس کی مصنفہ سویتلانا الیگزیاوچ کو بھی اسی طرز تحریر کا نمائندہ کہا جاتا ہے۔ اس کے نوبل انعام کے اعلان نامے میں بھی یہ لکھا تھا کہ چرنوویل حادثے پر اس کی polyphonic تحریروں کی وجہ سے وہ نوبل انعام کی حق دار قرار پائی ہے۔ شاید آج کے انسان کے مسائل اور اس سے نبرد آزما مخالف طاقتیں ہمہ جہت اور متنوع ہو گئی ہیں اسی لیے اس بیانیے نے جنم لیا۔ محمد حفیظ خان کے دونوں ناول 'ادھ ادھورے لوگ' اور 'انواسی' اپنے اندر یہی اسلوبیاتی اور فکری تنوع لیے ہوئے ہیں اور آج کے انسان سے داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر گہرا علاقہ رکھتے ہیں۔

’ادھ ادھورے لوگ‘ کا مرکزی کردار فیاض کا ہے۔ یہ ایسا کردار ہے جو ہماری زمین سے جڑے ہوئے وجودی سوال اٹھاتا ہے۔ فیاض ایک ایک کر کے اپنی شناخت کے ان سارے حوالوں کو رد کرتا جاتا ہے جو اس کے اردرد کے معاشرے سے اسے ملے ہوتے ہیں۔ ہمارے دیہی بلکہ شہری معاشرے میں بھی انسان کا کسب اس کی پہچان بنتا ہے اور عموماً یہ کسب اسے میراث میں ملا ہوتا ہے۔ فیاض اپنے باپ کا پیشہ اختیار کرنے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اس معاملے میں ایسی محبتوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا جو دوسرے اس سے اپنے ذاتی جذبے یا خواہش کے تحت کرتے ہیں۔ وہ محبت بھی ایسی چاہتا ہے جس میں کسی اور کا نہیں اس کا اپنا اثبات نظر آئے۔ فیاض کے وجودی سوال مکمل طور پر ہماری زمین سے متعلق ہیں اور ہمارے انسان کے ہیں۔ اس بیانیے میں گو کثیر اسلوبی انداز نہیں مگر اپنے فلسفیانہ استفسارات اور فنی سہولت کاری کی بدولت نیا ذائقہ ضرور موجود ہے۔

کثیر اسلوبی بیانیے میں بنیادی طور پر واقعاتی اور نفسیاتی بیانیے کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ اس میں دیگر علوم جیسے تاریخ، فلسفہ، بشریات، فلم، ڈرامہ اور شاعری وغیرہ کا بھی امتزاج ہوتا ہے۔ مگر محض یہ سب باتیں بیانیے میں شامل کر لینے سے شاہکار تخلیق نہیں ہوتا۔ بڑا تخلیق کار ان اجزائے ترکیبی کو فنکارانہ تناسب میں استعمال کرتا ہے۔ یہ حسن تناسب ہی ہے جو نئے جمالیات کی تخلیق کرتا ہے اور فن پارے کو شاہکار بنا دیتا ہے۔

ایسا نہیں کہ اردو میں یہ انداز نیا ہے۔ اس کی جھلکیاں نظر آتی رہی ہیں۔ اختر رضا سلیمی کے دونوں ناولوں میں یہ طرز تحریر نظر آتا ہے۔ جاگے ہیں خواب میں کا زمان اور جندر کا ولی خان واقعاتی اور نفسیاتی دونوں سطحوں پر زندہ رہتے ہیں۔ سید کاشف رضا کا ناول چار درویش اور ایک کچھوا بھی کثیر اسلوبی ہے۔ اس میں جدید فلم کی تکنیک کا جان دار استعمال ہے جہاں مختلف کہانیاں ایک دوسرے کو overlap یا intersect کرتی ہیں۔ عاطف علیم کا گرد باد بھی اسی انداز کا حامل ہے۔ محمد حفیظ خان نے انواسی میں اس سے مختلف کام کیا۔ اپنے محدود مطالعے میں مجھے یاد نہیں پڑتا کہ اس اسلوب میں اس ساخت کی کہانی پہلے کہیں میری نظر سے گزری ہو۔ محمد حفیظ خان ایک زمانی اور جغرافیائی اکائی میں دو متوازی بیانیے تخلیق کیے ہیں۔ ان میں سے ایک بیانیہ بستی ’آدم واہن‘ کا ہے اور دوسرا بیانیہ اس سے دو کلومیٹر سے بھی کم کے فاصلے پر موجود ’انڈس ریلوے کمپنی‘ کے کیمپ آفس کا ہے۔ آدم واہن کے بیانیے کا بیش تر حصہ واقعاتی ہے جب کہ کیمپ آفس کے بیانیے کا بیش تر حصہ نفسیاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آدم واہن کے مکینوں کے مسائل خارجی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں اور کیمپ آفس کے کرداروں کے مسائل نفسیاتی الجھنوں اور اندرونی سازشوں سے متعلق ہیں۔ ان دونوں بیانیوں کو محمد حفیظ خان نے الگ الگ ہی رکھا ہے۔ دونوں بیانیے juxtaposed ہیں مگر intertwine نہیں کرتے یعنی ایک دوسرے سے الگ اپنی اپنی جگہ پر دو مکمل کہانیاں ہیں۔ ان دونوں کہانیوں کو بغیر کسی زیادہ دقت کے الگ کیا جا سکتا ہے اور یہ دو مکمل

بیانیوں کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ ان کے کردار ایک دوسرے کے علاقے میں خود آتے جاتے نہیں مگر ان کی خبریں یہاں سے وہاں اور وہاں سے یہاں پہنچتی رہتی ہیں۔ مقامی لوگوں کے صرف دو کردار کیمپ کے اندر نظر آتے ہیں، ایک مولوی۔۔۔ اور دوسرا خانہ بدوش لڑکی جو دو انگریز فوجی افسروں کی زیادتی کا نشانہ بنی ہوتی ہے۔ اسی طرح انگریز کیمپ کر کردار اس وقت آدم واہن میں نظر آتے ہیں جب وہ وہاں شب خون مارتے ہیں۔ یہ دونوں بیانیے ایک دوسرے کے وقوعے کا پس منظر بناتے ہیں۔ مشہور مستشرق مصنف E M Forster کے ناول A Passage to India میں بھی ایسی ہی دو تہذیبیں ایک جغرافیائی اور زمانی اکائی میں یک جا ملتی ہیں۔ وہاں ناول کے دونوں مرکزی کردار عزیز اور فیلڈنگ جو دو مختلف، متضاد اور متصادم تہذیبوں کے نمائندہ ہیں ایک دوسرے کے علاقے میں آتے جاتے رہتے ہیں اور ایک ہی مرکزی بیانیے کا حصہ بنتے ہیں جو کہ واقعاتی بیانیہ ہے مگر محمد حفیظ خان کے انواسی کے دونوں بیانیے ایک دوسرے سے ٹوٹ کر بھی اپنی اپنی جگہ اپنا مکمل اظہار یہ بناتے ہیں۔ یہ بات اس ناول کو نیا بناتی ہے اور ایسا کرنے کے لئے جو تخلیقی فطانت اور ریاضت درکار ہوتی ہے جو بلاشبہ محمد حفیظ خان کے پاس موجود ہے۔ انواسی کے یہ دونوں بیانیے مرکزی طور پر دریائے ستلج پر بنائے جانے والے ریل کے پل Empress Bridge کے دائیں بائیں وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ آدم واہن کے بیانیے کا مرکزی کردار سنگری ہے جو انواسی کے طور پر ناول کے عنوان میں موجود ہے۔ ناول کی دوسری انواسی خانہ بدوش لڑکی ہے مگر اس کا کردار بہت کم ہے۔ کیمپ کے بیانیے کا مرکزی کردار جان برٹن ہے جو انگریز انجینئر ہے اور دریا پر پل باندھنے کے کام کا ماہر اور انچارج ہے۔ ان دونوں کرداروں کا آپس میں کوئی تعلق نہیں۔ ان دونوں کرداروں پر بعد میں تفصیلی بات ہوگی۔ ریلوے پل بنانے کے قضیے میں دونوں بیانیوں کی مرکزی کہانی جنم لیتی ہے مگر دونوں طرف اس پل سے بننے والی کہانی دونوں طرف کے کرداروں کی زندگیوں کے انداز اور اطوار کی بھرپور عکاسی کرتی ہے جو کہ ایک دوسرے سے یک سر مختلف، متضاد اور متصادم ہیں۔ ان کرداروں کا آپس میں نہ ملنا Forster, Kipling اور Conrad جیسے مصنفین کے اس استخراج کو قوی کرتا ہے کہ مشرق اور مغرب کی دنیائیں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اور یہ ایک دوسرے کے قریب آ ہی نہیں سکتیں چاہے ایک ہی زمانی اور جغرافیائی اکائی میں بندھی ہوں۔ اس بات کو تہذیبی ارتقا کے تناظر میں دیکھا جائے تو یوں سمجھ میں آتی ہے کہ ہر تہذیب کا ایک سٹیٹس کو ہوتا ہے۔ اس سٹیٹس کو کے اندر جمود (inertia) ایک ایسی قوت کے طور پر موجود ہوتا ہے جو دوسری تہذیبوں کے اثرات کو پرے دھکیلتا ہے۔ تہذیب خود کار میکانیات کے تابع ہوتی ہے اور دوسری تہذیبوں سے ان کے صرف وہ حصے کشید کر کے حاصل کرتی ہے جو اس کے اپنے ماحول ecology کا جزو بن سکیں۔ ایسے اجزا کے علاوہ اگر کوئی چیز کسی تہذیب میں زور زبردستی سے داخل ہو بھی جائے تو اولا وہ چیز، خواہ وہ کوئی مادی چیز ہو یا رویہ، یا تو کچھ عرصہ بعد خود ہی نکل جاتی ہے یا کچھ زیادہ عرصہ کے بعد

تبدیل شدہ شکل میں اس تہذیب کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ ان کے علاوہ ایک تیسرا راستہ بھی ہوتا ہے اور وہ فطرت کی طاقت کا ہے۔ فطرت دو متضاد تہذیبوں کو اپنے کسی مظہر کے ذریعے ایک دوسرے کے قریب کر دیتی ہے جہاں سے ایک یا کئی نئی تہذیبوں کا آغاز ہوتا ہے۔ انواسی کے آخر میں سیلاب ایسا ہی ایک مظہر فطرت ہے جس کے بعد بیانیوں اور تہذیبوں کے کردار یک جا ہو جاتے ہیں مگر یہاں ایک جگہ اکٹھے ہونے کے باوجود وہ منفصل رہتے ہیں۔

For East is East and West is West

And never the twins shall meet.

Rudyard Kipling

آج جب عالمگیریت اور مابعد جدیدیت کا دور دورہ ہے اور عالمی گاؤں کی تیسری دنیا ابھی جدیدیت کے ثمرات سے بھی مستفید ہونے کی اہل نہیں ہوئی انواسی کا لوکیل اور تہذیبی شناخت کا سوال تیسری دنیا کے بنیادی انسانی مسائل کی تفہیم کے لیے نیا اور جامع تناظر مہیا کرتا ہے۔

ادب اور تاریخ کے تقابل کی روایت بہت پرانی ہے۔ ارسطو نے کہا کہ مورخ واقعات کو ویسے دکھاتا ہے جیسے کہ وہ ہوئے ہوتے ہیں جب کہ شاعر یا تخلیق کار انھیں اس طرح سے دکھاتا ہے جیسے انہیں ہونا چاہیے تھا یا ہو سکتے تھے۔ بات یہاں سے آگے بڑھ گئی۔ تخلیق کار تاریخ میں خلا تلاش کرتا ہے اور اس خلا کو تخلیقی ادب سے اس طرح پر کرتا ہے کہ تاریخی اور تہذیبی ارتقا پر اثر انداز ہونے والے عوامل کا ادراک کیا جا سکے۔ کارلائل کے بقول تاریخ صرف ۲۵ مربع میل کی داستان سناتی ہے اور اس سے ہمیں اس عہد میں ایک بڑی اکثریت کے طرز بود و باش، مسائل اور فکری رویوں کا علم نہیں ہو سکتا۔ اس بنیاد پر کارلائل تاریخ کے ایک بڑے حصے کو رد کرتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ حکمرانوں اور ان کی مہمات کی تاریخ لکھنے کی بجائے مورخ کو چاہیے کہ وہ مختلف شعبہ ہائے زندگی سے وابستہ بہت سارے عام لوگوں کی مختصر سوانح تحریر کرے۔ یہ کام ادیب کرتا ہے۔ ایک فن پارے میں واقعات اور کرداروں کے ذریعے تاریخ کے متوازی ادبی تاریخ لکھی جا رہی ہوتی ہے جو داستان، کہانی، افسانے یا ناول کی شکل میں ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس عہد کے انسان کی جذباتی اور محسوساتی تاریخ بھی لکھی جا رہی ہوتی ہے جو شاعری کی شکل میں ہوتی ہے۔

محمد حفیظ خان نے تاریخ کے ایک ایسے دور کا انتخاب کیا جہاں ایک طرف ایک ایسا زرعی معاشرہ ہے جس میں Primitive معاشرے کے انسان کی تہذیب کی باقیات دیکھی جا سکتی ہیں۔ یہ معاشرہ مذہبی توہم پرستی اور قبائلی طرز کی سماجی طاقت کے زیر اثر ہے۔ اس معاشرے میں مذہبی اشرافیہ بھی بہت طاقتور ہے۔ دوسری طرف استعماری طاقتیں ہیں جو صنعتی قوت کے بل بوتے پر اس تہذیب کے وسائل کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہتی ہیں اور شناخت کو مٹانا چاہتی ہیں۔ پہلی تہذیب کا Anaphora (ماقبل) پتھر کے عہد کا انسان ہے اور دوسری تہذیب کا Cataphora (مابعد) آج کے صنعتی دور کا

انسان۔ درمیان میں انواسی ایسی جغرافیائی اور زمانی اکائی بنتا ہے جہاں ایک عہد دوسرے کو کچل کر آگے بڑھتا دکھائی دے رہا ہے۔ اکیسویں صدی میں یہ منظر نامہ خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس کشمکش میں محکوم تہذیب میں ایسے بااثر عناصر موجود ہوتے ہیں جو طاقت کے بدلتے توازن کو دیکھتے ہوئے اپنا وزن طاقت ور کے پلڑے میں منتقل کر دیتے ہیں۔ مقتدر مذہبی اشرافیہ ہمیشہ طاقت ور کے قدموں میں ہی بیٹھی ہے۔ اس طبقے کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بقا طاقت کے زیر سایہ رہنے میں ہی ہے۔ انواسی کے تینوں مولوی اسی سماجی طاقت کے مظہر ہیں۔ یہاں یہ بات کرنا ضروری ہے کہ اولاً مذہب کی ترویج اشترا کی بنیادوں پر ہوتی ہے اور ہر نئے مذہب کو قبول کرنے والے لوگ غریب طبقے سے تعلق رکھتے ہیں مگر بعد ازاں وجود میں آنے والا مذہبی اشرافیہ طاقت ور کی خوش نودی حاصل کرنے میں لگ جاتا ہے۔ ہندومت، عیسائیت اور اسلام سمیت بہت سے مذاہب کی یہ مشترکہ کہانی ہے۔ محمد حفیظ خان نے تاریخ کا ایک ایسا دور چنا جس میں ایک کمزور تہذیب ایک طاقت ور تہذیب کی زد میں ہے۔ اس طرح اس ناول کا انسان سے علاقہ بہت بڑھ جاتا ہے۔ مذہبی اعتقادات، رسومات اور عبادات زرعی دور کی پیداوار ہیں۔ خدا کا اساطیری تصور بھی اسی دور سے آغاز ہوا۔ جیسے جیسے زراعت کی تہذیب آگے بڑھتی گئی اور اس تہذیب کے زیر سایہ دیگر علوم پروان چڑھے تو خدا کے تصور میں بھی ترامیم ہوئیں۔ ایسے معاشرے میں جو طبقاتی تقسیم نظر آتی ہے اس میں جاگیردار اور مولوی، پادری یا پنڈت بہت طاقت ور ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کی ڈھال کے طور پر کارفرما رہتے ہیں۔ یہ دونوں طاقتیں اپنے گرد اعتقادات اور وسائل کی طاقت سے ایسا مضبوط اور محفوظ حصار باندھ لیتے ہیں جس سے عوام الناس ان سے دور رہتے ہیں اور کوئی سوال نہیں کر سکتے۔ بستی آدم واہن کا بیانیہ اسی کشمکش سے متعلق ہے۔

آدم واہن کا لفظی مطلب 'آدم کی گزرگاہ' یا ایسا علاقہ ہے جہاں آدم کے آنے جانے سے تہذیبوں کے بنتے بگڑتے رہنے کے آثار ملتے ہوں۔ یہ معنی خیز نام اس کرہ ارض کا بھی ہو سکتا ہے۔ آدم واہن کا بیانیہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اگر اس میں سے کچھ اشارے مثلاً لالٹین کی آمد وغیرہ حذف کر دیے جائیں تو یہ آج کے جنوبی پنجاب کے کسی گاؤں کی کہانی بن سکتا ہے۔ یہ تیسری دنیا کا کوئی بھی ایسا گاؤں ہو سکتا ہے جہاں آدم کی اولاد اس کی گزرگاہ میں ذلت کی زندگی گزارنے پر مجبور ہے اور اپنی بقا کی خاطر Hobbs کے الفاظ میں اپنے اردگرد کی ہر چیز سے حالت جنگ میں ہے۔

محمد حفیظ خان نے اپنے کرداروں کے منظر نامے کے لیے زندہ ماضی کا انتخاب کیا ہے۔ یہ ایسا ماضی ہے جس کے حالات و واقعات اور مسائل حال سے اس سے زیادہ متعلق ہیں جتنا آج کے میڈیا مذاکرات اور خبرنامے۔ دریا کے اس طرف کے بیانیے کے قرائن البتہ ۱۸۷۲ ہی کے ہیں۔ انگریز کیمپ کے بیانیے کے معاشرتی رویے اور نفسیاتی مسائل ان لوگوں کی ترجیحات کے آئینہ دار ہیں جو اپنی وفاداریوں کے نتیجے میں بیرونی آقاؤں کی مراجعت کے بعد مسند اختیار سنبھال لیتے ہیں۔ یہ لوگ آج

بھی طاقت اور سازش کے زور پر آدم واہن جیسی اکثریتی آبادی پر حکومت کر رہے ہیں۔ طاقت کا یہ انتقال مابعد نو آبادیاتی مطالعے اور نو استعماری رویے کی شناخت میں معاون ہے۔ ان دونوں بیانیوں کے juxtapose ہونے سے intetextual اور cross cultural مطالعے میں آسانی پیدا ہوتی ہے۔ Polyphonic طرز تحریر کا مقصد ہی یہ ہے کہ ادبی متن کو اکہرے مطالعے کی علت سے باہر نکالا جائے اور مشل فوکو اور ایڈورڈ سعید کی طرز پر ادبی متن کے ذریعے معاشرتی، تاریخی، تہذیبی، علمی، جذباتی، نفسیاتی اور تقابلی جائزے اور مطالعے کی سہولت پیدا کی جائے۔ ایسا ادبی متن تخلیق کرنا صاحب مطالعہ و مشاہدہ آدمی کا کام ہے کیوں کہ اس کے لیے جس واقعیت کی ضرورت ہوتی وہ مطالعے کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی۔ یہاں یہ بات کرنا ضروری ہے کہ محض مطالعے اور مشاہدے سے بھی بات نہیں بنتی کہ ایسے ادبی متون بھی دیکھنے کو ملے ہیں جہاں تخلیق کار کا کثیر جہتی مطالعہ اتنا دق کرتا ہے کہ قاری اس سے مرعوب تو ہو جاتا ہے مگر مرکزی بیانیے کی طاقت اور جمالیات کہیں دور رہ جاتے ہیں۔ کچا فن کار digression میں الجھ کر مرکزی بیانیے سے دور ہو جاتا ہے اور اپنے خواندہ علم کی بوچھاڑ سے بیانیے کو بوجھل بنا دیتا ہے۔ حقیقی فنکار وہی ہوتا ہے جو بیانیے میں دیگر علوم کا واجب امتزاج اس طرح سے کرے کہ وہ بیانیے کا نامیاتی حصہ بن کے سامنے آئیں۔ ایسا تخلیق کار خواندہ علم کی نقل سے تخلیق کو کم زور نہیں بناتا بلکہ ان علوم سے کشید کیے گئے نتائج کو اپنے کرداروں کے ذریعے بیانیے میں شامل کر کے اس کی تہ داری میں اضافہ کرتا ہے۔ محمد حفیظ خان ایک ایسے ہی صاحب مطالعہ آدمی ہیں جنہوں نے زندگی کا مشاہدہ بہ نظر غور کر رکھا ہے۔ ان کمرہ عدالت میں ہر کیس کے اندر کئی کہانیاں موجود ہوں گی اور انہیں کرداروں کی حقیقی زندگی کے مسائل کا اندازہ ہما شما سے یقیناً زیادہ ہوگا۔ یہ مشاہدہ اور مطالعہ فن سے ان کی لگن کے نتیجے میں انو اسی میں فنی جمالیات کے ساتھ جا بجا جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ تجربے، مشاہدے اور مطالعے کی اہمیت تخلیق کار کے لیے خام مال کی سی ہوتی ہے۔ انہی کی بنیاد پر تخلیق کار کسی فن پارے کا آغاز کرتا ہے مگر محض تجربے، مطالعے اور مشاہدے سے فن پارہ تخلیق نہیں ہوتا۔ ان اجزا کے درمیان حسن تناسب کی موجودگی جزو اعظم ہے۔ یہ جزو تخلیق کار کی جمالیاتی حس کے تابع ہوتا ہے۔ اس حسن تناسب کا ادراک فن کے ساتھ آپ کے طویل اور مخلصانہ انسلاک کے ساتھ مشروط ہے۔ اس طویل اور مخلصانہ انسلاک کے نتیجے میں غیبی اور الہامی تخلیقی طاقتیں تخلیق کار کی رہنمائی کے لیے دخل اندازی کرتی ہیں۔ فن پارے کی تخلیق کا آغاز کرنے اور اس کی راہ پر کچھ دیر چلنے کے بعد تخلیق کار کو جب آگے کا راستہ سجھائی نہیں دیتا تو اسے الہامی اشارے کا انتظار کرنا چاہیے اور ان کی کارفرمائی کو خوش آمدید کہنا چاہیے۔ اسے اپنے تجربے، مشاہدے اور مطالعے کو فنی الہام جو کہ اشارے کی صورت میں ہوتا ہے کی رہنمائی میں سونپ دینا چاہیے اور اس کے پیچھے سر جھکائے چلتے رہنا چاہیے۔ یہ طاقتیں فن پارے میں روح پھونکتی ہیں اور اسے پھلنے پھولنے کی طاقت دیتی ہیں۔ فن پارے کو آزاد چھوڑ دینے سے وہ اپنی تخلیق کا حجم اور سمت خود متعین کرنے لگتا ہے۔ تجربہ

مشاہدہ اور مطالعہ اس کی مصاحبت میں چلتے ہیں۔ یہ طاقتیں فن پارے کو حسن تناسب عطا کرنے کے ساتھ ساتھ اسے تاثیر اور برکت عنایت کرتی ہیں۔ □

چند گاہش گام آہو درخورست

بعد ازاں خود ناف آہو رہبرست

اساطیر سے لے کر ولیم جیمز، خلیل جبران اور نوم چومسکی تک سب ان غیر مرئی طاقتوں کو الگ الگ نام دیتے ہیں۔ نفسیاتی، روحانی، سائنسی اور تخلیقی تجربات انکشافات کی روشنی میں آگے بڑھتے ہیں۔ چومسکی کے Mentalistic اور E c l e c t i c نظریات ذہن میں کہیں پہلے سے موجود building blocks کی ترتیب ادلنے بدلنے سے زبان کے ارتقا کی بات کرتے ہیں۔ عناصر اربعہ کا تناسب ترکیبی اور ترتیبی ان کے حسن و ہیئت کو بدل دیتا ہے بلکہ تباہ بھی کر دیتا ہے۔ تخلیق کار کو بھی فن پارے کے عناصر اربعہ یا خمسہ یا ستہ کے درمیان تناسب کی حس انکشاف کے ذریعے عطا ہوتی ہے اور اس کے حسن و ہیئت کو انگیخت کرتا ہے۔ یہ شعور نئے جمالیات کی ساخت میں معاون ہوتا ہے۔ اگر اسے پرے دھکیل کر اس کی ناقدری کی جائے تو ایک سٹروک کی کمی بیشی، ایک سر کا شدھ اور کومل اور ایک لفظ کا حشو و زائد فن پارے کو تاثیر اور برکت سے عاری کر دیتا ہے۔ اس تاثیر اور برکت کے بغیر مونالیزا، بھیرویں اور اوڈیسی تخلیق نہیں ہو سکتے تھے جو صدیوں کو پچھاڑتے چلے آ رہے ہیں اور اتنے زمانے گزرنے کے باوجود آج کے انسان کے سوالات سے بھی متعلق ہیں۔ تخلیق اپنے دوام کے لیے ایسے اسرار چاہتی ہے جن تک رسائی شعور کی تنگ نائے سے باہر تخیل کے کھلے سمندر میں نکل کر ہی ہوتی ہی ہے۔ نئے جمالیات بھی اسی سے بنتے ہیں کہ شعور تو معلوم اور محسوس جمالیات سے استخراج اور استقرا کرتا ہے اور موجود میں رہتا ہے مگر جمالیات فنی ہوں یا انسانی، اپنے اظہار کے لیے عشق کی حرارت مانگتے ہیں۔ عشق اسرار کا علاقہ ہے جو حسن کو اپنے مطابق ترتیب دے کر نئے جمالیات بنا دیتا ہے۔ حفیظ خان نے حسن ترتیب میں اپنے جمالیات یافت کیے ہیں اور انہیں اپنے مطابق ڈھالا ہے۔ بڑا تخلیق کار موجود اور معلوم کے اندر سے ہی ناموجود اور نامعلوم برآمد کرتا ہے۔ وہ اپنے رنگوں، سُروں اور الفاظ کو کفایت اور معنویت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔

Hemingway نے پیرس ریویو کو دیے گئے ایک انٹرویو میں Iceberg جیسے طرز تحریر کی بات کی۔ اس پر گفتگو کے بعد ادبی اسلوبیات میں Iceberg Theroy کا اضافہ ہوا۔ Hemingway کا کہنا تھا کہ جیسے سمندری برفانی تودے کا ۹۰ فی صد حصہ پانی کے اندر ہوتا ہے اور صرف ۱۰ فی صد سطح آب سے نظر آتا ہے اسی طرح مصنف کو چاہیے کہ وہ متن میں تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے صرف اتنا قلیل اظہاریہ بنائے جس سے زیر آب حجم اور باطنی فکر کا اندازہ ہو جائے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ تخلیق کار کہ پاس سو فیصد موجود ہوگا تو ہی وہ دس فی صد دکھا کر باقی نوے فی صد کا

احساس دلا سکے گا۔ کفایت لفظی اور کسر بیانی کلام میں اسرار پیدا کرتے ہیں۔ اگر تخلیق کار اپنے تخلیقی جوہر پر اعتماد رکھے اور خود کو اپنے معاصرین سے مختلف رکھے تو شیکسپیئر کی طرح مرنے کے سو سال بعد بھی جی اٹھتا ہے اور پانچ سو سال بعد متعلق رہتا ہے۔

محمد حفیظ خان نے زبان کا استعمال بہت سنبھل کر کیا ہے مگر ان کے جمالیات محض زبانی کلامی نہیں ہیں۔ انہوں نے ناول کی ساخت سے حرکی جمالیات پیدا کیے ہیں۔ آدم واہن کے واقعات بہت تیزی سے رونما ہوتے ہیں جب کہ دریا کے اس پار انگریز کیمپ میں اکا دکا قابل ذکر واقعات ہوتے ہیں۔ ان میں بیش تر واقعات ایسے ہیں جو کیمپ سے باہر کے ہیں اور کیمپ میں ان کے صرف وقوع پذیر ہونے کی اطلاع آتی ہے۔ دریا کے ایک طرف کا بیانیہ hyperactive ہے جب کہ دوسری طرف کا بیانیہ اس کے مقابلے میں inactivity کا شکار ہے۔ یہ دونوں بیانیے اس باہمی اضافیت (mutual relativity) سے ناول کے مجموعی تاثر کو توانا بناتے ہیں۔ اسی کو میں نئے جمالیات کہتا ہوں کیونکہ جمالیات کا بنیادی مقصد اثر آفرینی کو زیادہ کرنا اور فنی حظ مہیا کرنا ہے۔ محمد حفیظ خان نے یہ فنی حظ محض زبان و بیان اور جزئیات نگاری کی بجائے واقعات اور کرداروں کے درمیان symmetry یا تناسب سے پیدا کیا ہے۔ انو اسی کے سب کردار اپنی اپنی جگہ مختلف اور متنوع معاشرتی رویوں کی علامت بنتے ہیں۔ انو اسی کا مرکزی کردار 'سنگری' کا ہے۔ حیران کن بات یہ ہے کہ اس کردار کا ناول کے مرکزی قضیے یعنی Empress Bridge کی تعمیر سے براہ راست کوئی تعلق نہیں۔ اس کے اپنے ذاتی مسائل اور ترجیحات ہیں اور وہ مسائل اور ترجیحات جن لوگوں سے متعلق ہیں Empress Bridge کی تعمیر ان کا مسئلہ ہے۔ سنگری عورت کی طاقت کا آرکی ٹائپ ہے۔ وہ ایسی عورت کی علامت ہے جسے اگر اپنا حق نہ ملے تو وہ جکڑ بندیوں کی پرواہ کے بغیر اپنی طاقت کو، جو بنیادی طور پر تخلیقی ہے، تخریبی مقاصد کے لیے استعمال کرنے لگتی ہے۔ ایسی عورت عالمی ادب میں ڈھائی ہزار سال سے دیکھنے کو مل رہی ہے مگر اردو ناول میں یہ اپنی نوعیت کا پہلا ایسا مکمل کردار ہے جو ہیروئن کے روپ میں آیا ہے۔

سنگری اس ناول کی انو اسی ہے۔ انو اسی ایسی عورت کو کہتے ہیں جس کی بکارت زیادتی کے نتیجے میں زائل ہوئی ہو۔ انو اسی ایسی عورت کو بھی کہتے ہیں جس کے ایک سے زیادہ مردوں سے تعلقات رہے ہوں۔ سنگری نام اپنی صوتیات میں لفظ 'سنکھنی' کے بہت قریب ہے۔ شاستروں میں عورت کی ایسی قسم کو سنکھنی کہا گیا ہے جو بڑی بڑی آنکھوں، بھرواں چھاتیوں اور کولہوں کی مالک ہو۔ ایسی عورت چلتے وقت بدن کو جھٹکا دیتی ہے۔ اس سے محبت کا حصول بہت مشکل ہوتا ہے۔ اسے غصہ بہت آتا ہے اور یہ آزاد رہنا پسند کرتی ہے۔ ازدواجی تعلقات میں یہ مرد پر حاوی رہتی ہے۔ اس کی جنسی خواہش بڑھی ہوئی ہوتی ہے اور آگ لگانا اس کی فطرت میں شامل ہوتا ہے۔ شاستروں میں مذکور 'تریا چلتر' یعنی عورت کی فطری مکاری ایسی عورت کے حسن کے ساتھ مل کر اس کی تخریبی قوت کو مزید طاقت دیتی ہے۔ سنگری کا صرف صوت ہی

نہیں بلکہ اس کا سراپا اور عادات بھی اس عورت سے بہت مماثل ہیں۔

میرے محدود مطالعے میں جو بڑے نسوانی کردار عالمی ادب میں آئے ہیں ان میں لیو ٹالسٹائی کی اینا کارینینا بہت سے حوالوں سے بہت اہم اور بڑا کردار ہے۔ اینا ایک خوبصورت عورت ہے اور اس کی خوب صورتی ہی اس کی تباہی کا موجب بنتی ہے۔ اس کا شوہر ایک شریف النفس اور دانا آدمی ہے مگر وہ اپنی بیوی کے حسن سے صرف نظر کرتا ہوا اپنے پیشہ ورانہ اور علمی مسائل میں الجھا رہتا ہے۔ اس کے اس رویے سے اینا نظر انداز ہوتی ہے اور ایک نوجوان فوجی افسر کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے جو بہت جذباتی عاشق ہے مگر مرتبے میں اس سے بہت کم ہے۔ اینا کے کردار کی وجہ سے مغربی ناقدین ٹالسٹائی کو شیکسپیئر سے بڑا فن کار مانتے ہیں کیونکہ شیکسپیئر کے ہاں جب Hamlet کی ماں Gertrude کی شکل میں ایک ایسی عورت آتی ہے جو incest کا گناہ کر رہی ہے تو وہ معتوب اور سزاوار ٹھہرتی ہے مگر اینا اسی جرم کی وجہ سے ہیروئن بن جاتی ہے۔ اینا کا جرم ممنوعہ محبت (tabbooed) ہے۔ سنگری بھی ایسی ہی ایک بھرپور ہیروئن ہے۔ وہ بہت حسین ہے اور اس کی خواہش محض جنسی آسودگی حاصل کرنے کی نہیں۔ اسے اپنے حسن کی طاقت کا اندازہ ہے اور وہ یہ چاہتی ہے کہ اسے کوئی طاقت کے زور پر ہی تسخیر کے کے حاصل کرے مگر ایسا کرنے میں اس کی انا کو پامال نہ کرے۔ وہ فتح ہونا چاہتی ہے مگر جب وہ اپنے منکوح سیدے کے ہاتھوں اس خواب کی بھیانک تعبیر دیکھتی ہے تو خود کو ایسے آدمی کے سپرد کر دیتی ہے جس کی پہلے سے تین بیویاں ہیں اور جو کسی بھی طرح سے اس کا حق دار نہیں۔ ایسا کر کے وہ اس معاشرے سے انتقام لیتی ہے جس نے اسے اس حال کو پہنچایا اور اپنی تخلیقی طاقت کو تخریبی مقاصد کے لیے استعمال کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہ سلسلہ بالآخر آدم واہن کی تباہی پر منتج ہوتا ہے۔ آدم واہن کی تباہی گو براہ راست سنگری کی وجہ سے نہیں ہوتی مگر تخریب کے اس تسلسل میں اس کی موجودگی بہت اہم ہے۔

اسی نوع ایک اور بڑا کردار یونانی دیومالا میں افرودائتی (Aphrodite) کے روپ میں ملتا ہے۔ افرودائتی حسن، محبت، جذبے اور پیداوار کی دیوی ہے۔ اساطیر میں اس کی پانچ شادیوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ تین دیگر افراد جن میں دو mortals یعنی انسان بھی شامل ہیں سے اس کے ناجائز تعلقات بھی رہے ہوتے ہیں۔ یہ اپنے حسن کی طاقت میں چور اور اس کے نشے میں مخمور ہوتی ہے۔ اسے دیوتاؤں کی لکھی ہوئی تقدیر پر جھنجھلاہٹ ہوتی ہے اور وہ اسے مسخ کرنے کے لیے زمینی اور انسانی زندگی سے چھیڑ چھاڑ شروع کر دیتی ہے جس کے نتیجے میں جنگ آغاز ہو جاتی ہے۔ ٹرائے کی جنگیں اس کی اسی چھیڑ چھاڑ کا نتیجہ تھیں۔ ٹرائے کی جنگوں کا مرکزی کردار ہیلن کا ہے جسے افرودائتی کا انسانی روپ سمجھا جاتا ہے۔ ٹرائے کے لوگ افرودائتی کی پجاری تھے۔ جب پیرس، ہیلن کو اغوا کر کے ٹرائے لے جاتا ہے تو وہاں کے لوگ اسے افرودائتی سمجھتے ہوئے سجدے میں گر جاتے ہیں اور اس کی حفاظت کو اپنا مذہبی فریضہ سمجھتے ہیں جس کا انجام ٹرائے کی مکمل تباہی پر ہوتا ہے۔ ٹرائے کی جنگوں کے محرکات میں سے ایک بڑی

وجہ تجارتی آبی گزگاہوں پر قبضہ بھی تھا۔ سپارٹا اور مائی سینیا کے تجارتی جہاز ٹرائے کی بندرگاہ سے گزر کے شمال کی سمت جاتے تھے جہاں سے انہیں ایشیا اور یورپ تک رسائی حاصل ہوتی تھی۔ ٹرائے کے ساتھ سفارتی تعلقات بگڑنے سے اس میں مشکلات پیدا ہو رہی تھیں۔ پیرس کا وہاں جانا اور ہیلن کے شوہر مینے لاؤس سے ملنا دراصل آبی گزرگاہ کے معاہدے کی تجدید کے لیے ہی تھا۔ ہیلن کا اس مسئلے سے براہ راست کوئی تعلق نہیں تھا مگر ان لوگوں سے ضرور تھا جن کا یہ مسئلہ تھا۔ اسی معاہدے کے جشن کے دوران پیرس اسے بھگا لے جاتا ہے۔ ہیلن کو اپنے حسن کی طاقت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ تسخیر ہونا چاہتی ہے اور اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام کوئی طاقت ور ہے کر سکتا ہے۔ ٹرائے کی مکمل تباہی کے بعد بھی وہ بچ جاتی ہے اور اپنے شوہر مینے لاؤس کے ساتھ واپس چلی جاتی ہے جس نے اسے دس سال کی طویل اور خون آشام جنگ کے بعد دوبارہ تسخیر کیا ہوتا ہے۔ عظیم یونانی شاعر ہومر اور ڈرامہ نگار یوری پیڈیز نے ہیلن کے کردار کو اپنے شاہ کار فن پاروں میں خاطر خواہ مقام دیا ہے۔ یوری پیڈیز کو یونانی ڈرامہ نگاروں کی تثلیث میں چھوٹا سمجھا جاتا ہے مگر مجھے وہ اپنے تصورِ المیہ اور فنی جمالیات میں اپنے بزرگ دوستوں ایس کلیس اور سوفوکلیس کی نسبت جدید تر لگتا ہے جو بے شک اس سے زیادہ آفاقی ہیں۔ یوری پیڈیز ماحول کی ہیبت سے المیہ تخلیق کرتا ہے جب کے اس کے بزرگ دوست المیہ میں پلاٹ اور کردار کو Fate کے تابع رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ یوری پیڈیز انسانی ارادے اور انتخاب کو بھی المیے کا ذمہ دار سمجھتا ہے۔ اس کا ڈرامہ زنان ٹرائے (Trojan Women) اس پس منظر کا حامل ہے کہ ٹرائے جل چکا ہے، مرد مارے جا چکے ہیں، عورتیں بین کر رہی ہیں، جا بجا آگ لگی ہوئی ہے اور وہ جو اس تباہی کی ذمہ دار ہے اپنے فاتح شوہر کے ساتھ سکون سے اس منظر کے درمیان میں موجود اس کا نظارہ کر رہی ہے۔ سنگری کے ارد گرد بھی ایسے ہیبت ناک مناظر پھیلے رہتے ہیں۔ یہ بات کہنا بھی ضروری ہے کہ آدم واہن کے قبرستان پر سے گزرنے والا Empress Bridge بھی بنیادی طور پر تجارتی مقاصد کے لیے تعمیر ہو رہا ہوتا ہے۔ کیمپ میں ہونے والی گفتگو سے اس بات کا علم ہوتا ہے کہ یہ پل لاہور کی منڈی تک رسائی حاصل کرنے کے لیے بنایا جا رہا تھا۔ ٹرائے کی فصیل جس نے ہیلن کو پناہ دی ہوتی ہے آگ کے نتیجے میں خاک ہوتی ہے۔ سنگری بھی دوسرے نکاح کے بعد جس فصیل کے پیچھے اپنے بچے کے ساتھ خود کو محفوظ سمجھ رہی ہوتی ہے اسے آگ لگا دی جاتی ہے اور یہ بہت مشکل سے بچ نکلتی ہے۔

یہاں چیخوف کے ایک نمائندہ افسانے The Darling کے نسوانی کردار کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ یہ ایک ایسی عورت ہے جس کی فطرت میں وفا ہے اور وفا شعاری اس کی فطرت ہے۔ وہ اپنے ہر شوہر سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے اور نباہ کرتی ہے۔ اس کے مرنے پر بہت روتی دھوتی ہے اور کچھ ہی عرصہ بعد دوبارہ شادی کر لیتی ہے۔ اس کی وفا شعاری اسے مرد کی موجودگی کا محتاج رکھتی ہے۔ سنگری کے حسن اور ذہانت کی طاقت اس کے شوہروں اور عاشق کو اس کے مقابلے میں زیر دست رکھتی ہے۔

سنگری برصغیر میں صدیوں سے موجود عورت کے مثالی تصور کی اگر نفی نہیں بھی ہے تو اس میں ایک بڑا انقلاب ضرور ہے۔ عورت کا یہ کلاسیکی تصور بنیادی طور پر ہندی اساطیر کے کرداروں رتی اور سیتا سے تشکیل ہوتا ہے۔ رتی ہندو دیو مالا میں حسن کی دیوی ہے اور 'پتی ورتا' عورت کا prototype یا مثالی نمونہ ہے۔ وہ اپنے شوہر کی جان بچانے کے لیے دیوتاؤں اور تقدیر کے ساتھ نبرد آزما ہو جاتی ہے۔ وہ حرکی اور بصری فنون کی inspiration ہے اور ہندوستانی عورت کے حسن کا معیار ہے۔ وہ افرودائتی کے برعکس پاک دامن chaste ہے اور اپنے شوہر اور اس کے بیج کی جو بچوں کی صورت میں اس کے پاس ہے حفاظت کی ذمہ دار ہوتی ہے۔ وہ عورت کی طاقت کا استعارہ ہے اور اس میں چھپی قوت کا اعلان ہے۔ سیتا اپنی پاک دامنی کو ثابت کرنے کے لیے 'اگنی پریکشا' دیتی ہے۔ رامائن میں اس کے ارد گرد بھی افرودائتی اور رتی کی طرح جنگ کے مناظر بکھرے ہوئے ہیں۔ سیتا کی پاک دامنی رامائن کی جنگ کا مرکزہ بنتی ہے۔ ہندی اساطیر کا تیسرا اہم کردار مہا بھارت کی دروپدی کا ہے۔ دروپدی کی شادی کے لیے سورماؤں کے درمیان سوئمبر رچایا جاتا ہے۔ وہ کرن سے شادی کرنے سے صرف اس لیے انکار کر دیتی ہے کہ وہ نجیب الطرفین برہمن نہیں ہوتا بلکہ سُوت ہوتا ہے جو مخلوط النسل ہوتے ہیں اور دروپدی ان کو کم تر سمجھتی ہے۔ ایک اور روایت کے مطابق وہ اس لیے کرن کا رشتہ ٹھکراتی ہے کہ وہ اس کے بال کو کمان کے خم میں باندھ کر نشانہ لگانے میں ناکام رہتا ہے۔ رتی مرد کی طاقت سے محبت کرتی ہے۔ جب اس کی ماں کو ارجن کی کامیابی کی اطلاع ملتی ہے اور وہ اپنے چاروں بھائیوں کے ساتھ اس سے شادی کرنے پہنچتا ہے تو وہ دروپدی کو پانچوں بھائیوں سے بیک وقت شادی کرنے کا کہتی ہے۔ رتی کا فرض مرد کی زندگی اور اس کے بیج کی حفاظت ہے اور سیتا کا فرض اس کی ناموس کی حفاظت ہے۔ سنگری ان دونوں باتوں سے ماورا ہے۔ وہ اپنے منکوح کے منہ پر دوسروں کے سامنے تھوکنے کی جرات کرتی ہے۔ دوسرے شوہر سے اس کے جھگڑے کی آوازیں گھر سے باہر تک سنائی دیتی ہیں۔ تیسرا شوہر حکیمی ادویات کے کثرتِ استعمال کے باعث تین دن اور تین راتیں اس کے گھر میں بند رہنے کے بعد خالق حقیقی سے جا ملتا ہے۔ وہ اپنے تینوں شوہروں کی موت کے پس منظر میں موجود ہے گو وہ ان کی موت کی براہ راست موجب نہیں۔ وہ رتی اور سیتا کے کرداروں کا رد Antithesis ہے اور ان کرداروں کے افرودائتی اور ہیلن کے کرداروں سے تعامل کا امتزاج Synthesis ہے۔ وہ حقیقی عورت ہے۔ یہ بات کرنا ضروری ہے کہ ناول میں ہمیں ایسا کوئی حوالہ نہیں ملتا جو اس کے کسی کے ساتھ ناجائز تعلقات کا اشارہ ہو مگر وہ اپنے کسی بھی شوہر سے اپنے جنسی تعلقات کو اپنے جذبات کی شریعت میں جائز نہیں سمجھتی۔ وہ اپنے جمالیاتی اور جذباتی معیارات پر سمجھوتا نہیں کرتی اور جب کرتی ہے تو معاشرے سے اور لوگوں سے اس کا بھر پور انتقام لیتی ہے۔

سنگری حیوانی جبلت کی بھی مالک نظر آتی ہے۔ اس میں مادہ بھیڑیے کی خصوصیات ہیں۔ بھیڑیے کی مادہ کو جب حمل ٹھہر جاتا ہے تو وہ کسی غار میں گوشہ نشین ہو جاتی ہے اور اس نر بھیڑیے کو بھی

اپنے قریب نہیں آنے دیتی جو اس کے حمل کا موجب ہوتا ہے۔ وہ اپنی بچوں کی شکل میں اپنی زندگی کا تسلسل دیکھتی ہے اور ان کی بقا میں اپنی بقا سمجھتی ہے۔ سنگری نے بھی سیدے کی طرف سے کی گئی ذلت آمیز زیادتی اور اس کی موت کے بعد اپنے بچے کو اپنی زندگی کے تسلسل کی شکل میں اپنی بقا کے لیے ناگزیر سمجھتی ہے۔ اس کے لیے اسے سب سے مضبوط اور محفوظ فصیل مولوی کے گھر کی لگتی ہے۔ مولوی کے گھر کی طرف انگلی اٹھانے کا مطلب براہِ راست مذہب بلکہ خدا کی ذات پر الزام لگانے کے مترادف ہے۔ مولوی کا مرتبہ آدم واہن کے لوگوں کے لیے پیغمبر سے کم نہیں تھا۔ پل کی تعمیر کی لڑائی دراصل اس مولوی کے فتوے کی وجہ سے ہی ہوئی تھی کہ قبریں کھود کر مردوں کو دوسری جگہ دفنانا شریعت کے برخلاف تھا اور قبرستان پل کے راستے میں تھا۔ سیدے سمیت گاؤں کے بہت سے نوجوانوں کے قتل کا ذمہ دار بنیادی طور پر یہ مولوی ہی تھا جو اس سب کے بعد انگریزوں کا وفادار بن جاتا ہے۔ گاؤں میں اس کے حامی اور مخالفین دونوں تھے مگر مخالفین اس کی مذہبی طاقت کے رعب سے برملا اس کے خلاف بات نہیں کرتے تھے۔ گاؤں کی ہر جوان ہوتی لڑکی اغوا ہو جانے یا بھگا لیے جانے کے خطرے میں ہوتی تھی مگر مولوی کے گھر کی دیواروں کے اس طرف کسی کی نظر تو کیا خیال تک نہیں جاتا تھا۔ اس کی پہلے سے تین بیویاں تھیں۔ سنگری جو اپنے منکوح سیدے کے ہاتھوں اپنے تسخیر ہونے کے خواب کی دہشت ناک تعبیر دیکھ کر بکھر چکی تھی اپنے اندر موجود نئی زندگی کا احساس ہوتے ہی ازسرِنو جینے کا حوصلہ پیدا کرتی ہے اور اپنی بقا کی جنگ لڑنے کا منصوبہ بناتی ہے۔ اس کے اندر کہیں یہ احساس موجود ہے کہ جن قوتوں کے خلاف وہ یہ جنگ لڑ رہی ہے اس میں اس کی تباہی یقینی ہے۔ یقینی تباہی کے سامنے ہوتے ہوئے بقا کی یہ جدوجہد اور بالآخر فطرت کے ہاتھوں شکست اسے اس جنگ کا ہیرو بناتے ہیں۔ وہ اپنے بچے کی خاطر ایسے محفوظ مقام پر مادہ بھیڑیے کی طرح گوشہ نشین ہونا چاہتی ہے جہاں وہ فنا ہونے سے پہلے اپنے بچے کی شکل میں اپنی زندگی کے تسلسل کو جاری رکھ سکے اور اس کی شکل میں اپنی زندگی کو آگے بڑھائے اور جہاں اس کے بچے کی ولدیت کے بارے میں کسی کو سوال کرنے کی جرات نہ ہو۔ ''فصِ عیسویہ'' میں جہاں ابن عربی نے جبرائیل کے حضرت مریم کے پاس آنے کا واقعہ لکھا ہے وہاں بتایا ہے کہ اپنے حجرے میں ایک مرد کو دیکھ کر بی بی مریم خوف زدہ ہو گئیں مگر جب جبرائیل نے انہیں اپنی آمد کا مقصد بتایا تو خواہش فرزند اور حبِ بقائے ذاتی ان کے خوف پر غالب آ گئی۔ سنگری کے خوف پر بھی یہی دو جذبات غلبہ پا لیتے ہیں۔ سنگری جو مولوی کی بیٹی کی عمر کی ہے اس سے شادی کر کے مذہب کے محفوظ اور مضبوط حصار میں آ جاتی ہے، ٹرائے کی ہیلن کی طرح اور گوشہ نشین ہو جاتی ہے، مادہ بھیڑیے کی طرح۔ وہ اپنی مجروح انا کو کسی کے سامنے نہیں لانا چاہتی اس لیے سیدے کے ہاتھوں تسخیر ہو کر پیروں تلے روندے جانے کے واقعے کو کسی کو نہیں بتاتی۔ اس کی اپنی ماں بھی اس بچے کو ناجائز سمجھتی ہے۔ مولوی سے شادی کے چھ ماہ بعد اس کے ماں بننے پر کسی کو سوال کرنے کی جرات نہیں ہوتی بلکہ بستی میں مولوی کی روحانی طاقت کی دھوم مچ جاتی ہے۔ مولوی

کی پہلی بیویوں کا اسے دیکھ کر سرگوشی کرنا اور زیرِ لب مسکرانا البتہ اس کی جسمانی کمزوری کا اشارہ دے جاتا ہے۔ سنگری اپنی بقا کی جنگ کے ایک انتہائی نازک اور اہم مرحلے میں فاتح ٹھہرتی ہے۔ مولوی کی ہجوم کے ہاتھوں موت کے بعد وہ ایک اور نازک صورتحال میں آ جاتی ہے۔ اب اس کے دشمن چار دیواری کے اندر موجود ہیں اور ان دشمنوں سے کہیں زیادہ خطرناک اور طاقت ور ہیں جو باہر ہیں۔ وہ اپنی ذہانت سے ایک مرتبہ پھر بچ نکلتی ہے مگر اب اس کا سہارا پہلے کی نسبت کمزور ہے۔ وہ اپنی ذہانت اور حسن دونوں کو اپنی بقا کی اس جنگ میں اپنا ہتھیار بناتی ہے اور اس کے لیے منگر کی قربانی دینے سے بھی گریز نہیں کرتی جو کئی مرتبہ اس کو موت کے منہ سے بچا کر لے گیا ہے۔ منگر، سیدے کا The Other ہے۔ وہ سنگری سے محبت کرتا ہے مگر سنگری کے لیے اس میں کوئی کشش نہیں کیونکہ وہ محبت کی بھیک مانگتا ہے اسے تسخیر نہیں کرتا، سنگری کو جلا دینے والی محبت کی عادت ہے جب کہ منگر خود سلگنے کا عادی ہے۔ وہ موت کے منہ میں بھی منگر کی محبت کو پرے دھکیلتی رہتی ہے۔

سنگری اپنی ماں کی Alter Ego ہے جو مولوی کے کے گھر میں اس کے ساتھ ہی رہتی ہے۔ ناول میں ایسے بہت سے کردار ہیں جو کسی نہ کسی حوالے سے سنگری کے The Others بنتے ہیں۔ دریا کے اس پار کے بیانیے کی ایما جو اپنی جنسی تسکین کے لیے جان برنٹن کو استعمال کرتی ہے سنگری کا The Other ہے۔ یہ سنگری کی طرح طاقت سے مرعوب ہوتی ہے۔ سنگری جسمانی اور معاشرتی طاقت سے اور ایما مدبرانہ متانت اور پیشہ ورانہ مہارت سے مرعوب ہوتی ہے۔ سنگری کے حسن اور ذہانت کی طرح ایما کی خوب صورتی اور چالاکی اسے کے ہتھیار ہیں۔ ایما بھی اپنے ہتھیاروں کو درست وقت پر استعمال کرنا جانتی ہے۔ سنگری پس ماندہ زرعی معاشرے کی عورت ہے جب کہ ایما نوآبادیاتی استحصال اور صنعتی ترقی کی تہذیب کی عورت کی علامت ہے۔ سنگری کا کردار آج کے استحصال زدہ معاشرے کی عورت میں ویسے کا ویسا ہی نظر آتا ہے جب کہ ایما آج کے ترقی یافتہ، استعماری معاشرے کی عورت کی ابتدائی شکل ہے جو اپنی پیشہ ورانہ زندگی میں آگے بڑھنے کی خاطر کسی بھی طرح کی قربانی سے دریغ نہیں کرتی۔

سنگری کا ایک اور The Other اس کا منکوح سیدا ہے۔ سیدا اپنی شخصیت میں سنگری کا مردانہ روپ ہے۔ وہ طاقت اور ذہانت دونوں کا حامل ہے مگر نسلی توہم پرستی اور مذہبی مکاری کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔ سیدا قدیم Primitive توہم پرست انسان کی علامت ہے جو جھوٹی اور بے فائدہ مذہبی اقدار کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔ دوسری طرف وہ طاقت کے نشے میں چور صنعتی تہذیب کا راستہ روکنے کی کوشش کرتا ہے اور استعمار کے مدمقابل ایک ایسے ہیرو کے طور پر سامنے آتا ہے جس کے اپنے لوگ اس جنگ میں اس سے غداری کرتے ہیں۔ وہ مولوی کو اپنی طاقت سمجھتا ہے جب کہ مولوی اسے اپنی طاقت کی دھاک بٹھانے کے لیے ایک مہرے کی طرح استعمال کرتا ہے اور اس کی قربانی دے کر خود کو نئے آقاؤں کے سامنے سرخ رو کر لیتا ہے۔ سنگری کا مولوی سے تعلق سیدے کی موت کے دو تین ماہ بعد

آغاز ہوتا ہے۔ ان دونوں کے رشتے کے پس منظر میں سیدا موجود رہتا ہے۔

سنگری کا تیسرا The Other خانہ بدوش لڑکی ہے جو دو انگریز فوجی افسروں کی زیادتی کا نشانہ بنتی ہے۔ یہ لڑکی بھی زیادتی کے نتیجے میں ایک بچے کی ماں بنتی ہے مگر سنگری کے برعکس اپنے قبیلے والوں سے اس بچے کو قبول کروانے میں ناکام رہتی ہے۔ وہ یہ بھی نہیں جانتی کہ یہ ان دو فوجیوں میں سے کس کا بچہ ہے جنہیں خانہ بدوشوں کے احتجاج کے بعد کیمپ سے نکال دیا جاتا ہے۔ وہ اس بچے کو زندہ رکھنا چاہتی ہے اور اس میں اپنی زندگی کا تسلسل دیکھتی ہے۔ اسے آخر میں جان برٹن ایسا شخص نظر آتا ہے جو اس کے بچے کے لیے مضبوط اور محفوظ حصار ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ مضبوط اور محفوظ حصار ناول کا ایک اہم motif ہے۔ سنگری کا بچہ آخر میں منگر کے پاس آ جاتا ہے اور اس کی شکل میں سیدا اور سنگری دونوں منگر کی آغوش میں دوبارہ جی اٹھتے ہیں۔ سنگری ایک ایسی کم زور تہذیب کی علامت بن جاتی ہے جس کا حسن اس کے لیے داخلی اور خارجی دشمن پیدا کرتا ہے مگر اس کی ذہانت اس کے دفاع میں اس کی معاونت کرتی ہے مگر بالآخر وہ قدرت کے ہاتھوں فنا ہو جاتی ہے۔ فنا ہونے سے قبل وہ اپنے بقا کی ضمانت ان ہاتھوں سے لیتی ہے جنہیں زندگی میں اس نے کبھی خود کو چھونے بھی نہیں دیا ہوتا۔ بڑی تہذیبوں کے زوال کے بعد کوئی نہ کوئی چھوٹی تہذیب اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اس کی یہ نومولود شکل اسی کا تسلسل ہیں جس میں اس کی شخصیت کے پسندیدہ اور ناپسندیدہ دونوں حصوں کے ساتھ نئے امکانات بھی شامل ہیں۔ سنگری اور سیدے کے بچے کا منگر کے ہاتھوں میں آ کر محفوظ ہونا بڑے تہذیبی سلسلے کی علامت ہے۔

سنگری ایک تخلیق کار ہے۔ زندگی اس کا فن ہے، حسن اور ذہانت اس کا میڈیم ہیں اور ارد گرد کا معاشرہ اس کا کینوس ہیں۔ وہ جب اپنے میڈیم سے اپنی مرضی کا فن تخلیق کرنے میں ناکام رہتی ہے تو اپنے کینوس پر تخریب بکھیر دیتی ہے۔ وہ عورت کی طاقت کی علامت ہے اور ہر دور کی پسی ہوئی عورت کی خفتہ قوت کا اعلان ہے۔ سنگری عالمی افسانوی ادب میں ایک طاقت ور کردار کا اضافہ ہے۔ نسائی نظریات کی روشنی میں اس کے وقیع اور عمیق مطالعے کی ضرورت ہے۔

دریا کے اس پار کا بیانیہ نفسیاتی ہے۔ یہ آدم واہن کے واقعاتی بیانیے کے متوازی چلتا ہے۔ اس میں واقعات بہت کم ہیں اس لیے یہاں وقت سست روی کا شکار ہے کہ کلاسیکی طبیعات کے مطابق وقت دو واقعات کا درمیانی فاصلہ ہے۔ یہاں یہ فاصلہ زیادہ محیط کا ہے۔ آدم واہن میں جہاں ایک کے بعد دوسرا واقعہ رونما ہو رہا ہے وہاں انگریز کیمپ کے معمولات یکسانیت کی زد پر ہیں۔ آدم واہن کا بیانیہ خطی (Linear) ہے جب کہ انگریز کیمپ کا دائروی (Circumstantial)۔ ان دونوں بیانیوں کو متوازی رکھنے سے وقت کی اضافی قدر کا احساس ہوتا ہے جو جدید طبیعات کی تعریف کے قریں تر ہے۔ یہاں کا بیانیہ وہاں کے بیانیے کی تیز روی اور وہاں کا بیانیہ یہاں کے بیانیے کی سست روی کے تاثر کو نمایاں تر کرتا ہے۔ قاری کے لیے یہ دونوں ایک دوسرے کے متعادل Nuetralizer ہیں۔ یہاں

کے کرداروں کی ذہنی حالت کا اندازہ ان کی داخلی خود کلامی، مختصر اظہاریے، کسر بیانی، مضطرب حرکات اور چہرے کے تاثرات سے ہوتا ہے۔ محمد حفیظ خان نے کرداروں کے نفسیاتی پہلو کو اجاگر کرنے کے لیے بہت سے نفسیاتی ذریعوں سے مدد لی ہے۔ جان برٹن کی خود کلامیاں اس کی Cognition کا پتہ دیتی ہیں۔ اس کی ذہنی حالت اور سوچنے سمجھنے کے انداز سے اس کی شخصیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ جان برٹن کے بیٹے ولیم کی نفسیات کو اس کے Behaviour کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے کیوں کہ اس کی گفتگو نہ ہونے کے برابر ہے۔ ایما کا انسانی بدبو سے تلذذ کشید کرنا اور جنس سے طاقت حاصل کرنا اور جنس کے لیے دھوکہ دہی سے شادی کرنا اور پھر طلاق دینا Fruedian تحلیل نفسی کا تقاضا کرتا ہے۔ وہ شاید Electra Complex کی بھی شکار ہے جو اتنے سارے وجیہ نوجوانوں کی موجودگی میں اپنے باپ کی عمر کے آدمی سے جنس کے لیے شادی کرتی ہے۔ سنگری نے بھی اپنے باپ کی عمر کے آدمی سے شادی کی مگر اس کا مقصد تحفظ تھا۔ انگریز کیمپ میں خانہ بدوشوں کے احتجاج پر انگریزوں کا ردعمل اور دونوں فوجی افسروں کو نکال دینے پر خانہ بدوشوں کا ردعمل Cross Cultural نفسیاتی مطالعے سے بہتر طور پر سمجھ آتے ہیں۔ انگریز کیمپ کی مجموعی فضا ان کی Social Psychology کا اشارہ ہے۔ یہ لوگ براہ راست صرف اسی وقت کچھ کرتے ہیں جب انہیں یقین ہوتا ہے کہ ان کی پس پردہ چالیں ان کی کامیابی کو یقینی بنا چکی ہیں۔ آدم واہن میں ہونے والے واقعات انگریز بالواسطہ اپنے مطابق لاتے ہیں۔ وہ بستی میں شہر سے مذہبی لبادے پہنے ہوئے افراد کو بھیج کر لوگوں کی ذہنی کایا کلپ کرتے ہیں اور پھر عملی اقدام اٹھاتے ہیں۔ آج کل بھی طاقت کے کھلاڑی ایسے ہی حربے اپناتے ہیں۔ اب انہیں اہل مذہب کے ساتھ اہل صحافت کی مدد بھی حاصل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ذہنی کایا کلپ بھی نو آبادیاتی استعمار کا ہتھکنڈہ ہے جو آج بھی اتنا ہی موثر ہے جتنا ڈیڑھ سو سال قبل تھا۔ کیمپ میں موجود ہر فرد کی اپنی Personology یعنی ذاتی نفسیات بھی ہے جو اس کی انفرادی پہچان ہے۔

کیمپ کے بیانیے کا مرکزی کردار جان برٹن کا ہے۔ اس کردار سے محمد حفیظ خان کا جذباتی لگاؤ Empathy ناول کے باقی کرداروں کی نسبت کہیں زیادہ محسوس ہوتا ہے اس لیے مجھے یہ کردار ان کا اپنا آرکی ٹائپ لگتا ہے۔ برٹن کو اس پار کے بیانیے کا Tragic Hero کہا جا سکتا ہے۔ ارسطو کی Tragic Hero کی تعریف کے مطابق وہ اعلیٰ طبقے سے ہے اور مغرور ہے جو چیزوں کی فطری ترتیب اور تقسیم پر ناخوش ہے یعنی Hubris کا حامل ہے۔ وہ ایک بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے کوشاں ہے تقدیر، سازشیں اور اس کا اپنا Hamartia یا Tragic Flaw یعنی المیاتی نقص اس کی تباہی کا موجب بنتے ہیں۔ اس کا المیاتی نقص یہ ہے کہ وہ مردم شناس نہیں اور رشتوں کو نبھانا بھی نہیں جانتا۔ اسی وجہ سے اس کی بیوی اور اس کا بیٹا اس سے دور ہو گئے ہیں کہ اس نے اپنی پیشہ ورانہ زندگی کو ہمیشہ اپنی ذاتی زندگی پر ترجیح دی۔ یہ طرز زندگی ہمیں اگلی صدی میں اس کے معاشرے میں زیادہ اجاگر ہو کر نظر آتا ہے

جہاں خاندانی زندگی شکست وریخت کا شکار ہو چکی ہے۔ اپنے شعبے کے علاوہ اسے دنیا کا کچھ زیادہ علم نہیں۔ وہ اپنے شعبے کا ماہر ترین آدمی ہے۔ وہ مقامی لوگوں کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے مگر یہ اس کا ثقافتی مسئلہ ہے ذاتی نہیں۔ وہ اپنے سازشی ساتھیوں سے بالکل مختلف ہے۔ وہ بہت اچھا انسان نہیں مگر برا بھی نہیں۔ یہاں جبر تقدیر کا متبادل انسانی معاشرہ ہے جو اس کے المیاتی نقص کے ساتھ مل کر اس کی پیشہ ورانہ زندگی کا اختتام کرتے ہیں۔

دوسری سطح پر وہ ہیمنگوے کے کوڈ ہیرو کی طرز کا جدید ہیرو بھی ہے۔ ہیمنگوے کے ناولوں میں ہمیں ایک ایسا کردار ضرور ملتا ہے جو ایک ایسے NADA معاشرے میں جہاں کوئی اخلاقی اور معاشرتی قدر باقی نہیں رہی اپنے کردار سے ایک قدر فراہم کرتا ہے۔ اس کا کردار پیشہ ورانہ اخلاقیات پر بنیاد کرتا ہے۔ وہ عموماً بوڑھا اور تجربہ کار ہوتا ہے جس نے اپنے شعبے میں کارہائے نمایاں سرانجام دیے ہوتے ہیں اور اتنا بلند مقام حاصل کر چکا ہوتا ہے کہ دوسرے اس سے حسد کرنے لگتے ہیں۔ وہ اپنے میدان میں کسی سے نہیں ہارتا مگر اس کی شکست اتفاقات، معاشرتی عوامل اور نفسیاتی حالات کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ The Oldman and the Sea کا سان تیاگو، For Whom the Bell Tolls کا پابلو اور A Farewell to Arms کا فریڈرک ہنری اسی نوع کے کردار ہیں۔ یہ وہ ہیرو ہیں جن کی حتمی شکست اس وقت ہوتی ہے جب وہ خود اپنے لیے شکست کا انتخاب کرتے ہیں مگر باہر سے انہیں کوئی بھی ان کی مہارت کے میدان میں منصفانہ مقابلے کے ذریعے شکست نہیں دے سکتا۔ یہ تقدیر، معاشرے یا حالات کی سازش کے نتیجے میں خود کو شکست قبول کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ جان برٹن ایسا ہی ایک ہیرو ہے۔ اس کے بنائے ہوئے پل بے مثال ہیں۔ وہ اپنے فن کی اخلاقیات سے واقف ہے اور یہی اس کا مذہب ہے۔ اسے الوہی مذہب سے دل چسپی نہیں۔ وہ Santiago کے But man is not made for defeat کی تصویر ہے جسے تباہ تو کیا جاسکتا ہے مگر ہرایا نہیں جاسکتا، That can be destroyed but not be defeated۔ اس کی شکست اس کے اندر سے پھوٹتی ہے اور وہ اپنے قدموں پر سرنڈر کرتا ہے۔ وہ استعمار کی تہذیب کا نمائندہ ہے مگر استعماری عمل کا براہ راست حصہ نہیں۔ وہ روزمرہ زندگی کا بہتر سطح کا شعور نہیں رکھتا اس لیے معاشرتی معاملات میں جا بجا دھوکہ کھاتا رہتا ہے۔ اس کا اپنا بیٹا بھی اس کے قدآور ہونے کی وجہ سے اس کی عزت تو کرتا ہے مگر اس سے محبت نہیں کرتا اور اس سے ہمیشہ ایک محتاط فاصلہ رکھتا ہے خواہ اس کے سامنے ہی کیوں نہ کھڑا ہو۔ ولیم اپنے باپ کا The Other بنتا ہے اور اس کے خلاف سازش میں اس کے مخالفین کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ ایما بھی برٹن کا The Other بنتی ہے۔ یہ دونوں اس کی پیشہ ورانہ مہارت کو تعظیم کی نگاہ سے دیکھتے ہیں مگر اس کی پیشہ ورانہ اخلاقیات کو اپناتے نہیں بلکہ اپنے مفادات دیکھتے ہوئے اس کی مخالفت پر اتر آتے ہیں۔ برٹن ان دونوں سے مکالمہ کرنا چاہتا ہے اور اپنی محبت کا اظہار کرنا چاہتا ہے کر

نہیں پاتا اور یہ دونوں بھی اس کا موقع نہیں آنے دیتے۔ ولیم اور ایما کے دل میں ایک دوسرے کے لیے ناپسندیدگی ہے۔ ولیم کے دل میں ایما کی اپنے باپ سے شادی کی وجہ سے اور ایما کے دل میں ولیم کے اپنے باپ کے خلاف گواہی دینے کی وجہ سے۔ نوکری سے نکالے جانے کے بعد وہ دنیا میں اکیلا رہ جاتا ہے۔ ایسے میں خانہ بدوش لڑکی اپنا بچہ اس کی گود میں پھینک جاتی ہے جسے یہ فوری قبول نہیں کرتا مگر شہر پہنچنے کے بعد جب ایما اسے طلاق دیتی ہے تو یہ بچہ اس کی باقی ماندہ زندگی کے سہارے اور امید کے طور پر سامنے آتا ہے جیسے سنگری کا بچہ منگر کی زندگی میں۔ یہ بچہ ایڈورڈ سعید کی Oriental اور Occindental دنیاؤں کے درمیان کی OverlappingTerritory ہے۔

انواسی کے ان دونوں بیانیوں کو محمد حفیظ خان نے juxtapose کیا ہے۔ ان دونوں کو ملا کر دیکھنے سے ہمارے آج کے معاشرے کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہ تصویر تیسری دنیا کے کسی بھی ملک کی ہوسکتی ہے۔ اس کے مسائل بھی نظر آتے ہیں اور ان کی وجوہات بھی۔ محمد حفیظ خان نے اپنے کرداروں کو تاریخی، معاشرتی، جذباتی اور نفسیاتی واقعیت کے ساتھ اس طرح بُنا ہے کہ وہ اپنے احوال و مقامات میں بھی درست ہیں اور علامتی سطح پر آفاقی بھی ہو جاتے ہیں۔ انواسی میں شاید ہی کوئی کردار ایسا ہو جس کے بارے میں یہ کہا جاسکے کہ اس کے نہ ہونے سے بھی ناول کے مجموعی تاثر پر کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ ان کے ناول میں ایسے ابواب تو دور کی بات ہے ایسے پیراگراف بھی کم ہی نظر آتے ہیں جنہیں بھرتی کا یا محض جزئیات نگاری کا حامل کہا جاسکے۔ عالمی فکشن جزئیات نگاری سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ ہم اسے ابھی تک فن کاری سمجھ کر اپنا اور قاری کا وقت ضائع کر رہے ہیں۔ محمد حفیظ خان نے اپنا اور قاری کا وقت ضائع نہیں کیا۔ انہوں نے ناول میں موجود اپنے کرداروں سے بھی حتی الامکان انصاف کیا ہے اور انہیں Poetic Justice کے ذریعے اپنے اپنے منطقی انجام کے قریب پہنچایا ہے۔ مجھے اس بات پر حیرت بھی ہوئی کیوں کہ Poetic Justice روایتی ادب کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔ ادب جدید میں Poetic Justice کی عدم موجودگی سے کہانی بنتی ہے۔ اب یہ صرف Fantasy میں ملتا ہے۔ محمد حفیظ خان اسے ادب عالیہ میں واپس لائے ہیں۔ ایسا صرف وہی تخلیق کار کر سکتا ہے انصاف پسندی جس کی فطرت ثانیہ بن گئی ہو۔ اگر اسے زبردستی لایا جائے تو فن پارہ منہ کے بل گر جاتا ہے۔ ناول میں کچھ مقامات پر اتفاقات بھی ملتے ہیں۔ اسطو اتفاقات کو کمزور پلاٹ کی نشانی کہتا ہے۔ محمد حفیظ خان اتفاقات کو اتمام حجت کے ساتھ لاتے ہیں۔ ہر بڑے تخلیق کار کی طرح وہ اتفاقیہ واقعات کا پس منظر ایسے تخلیق کرتے ہیں کہ وہ امر واقعی اور قرین قیاس معلوم ہوتے ہیں، منگر کا ہر اس جگہ موجود ہونا جہاں سنگری کی جان کو خطرہ ہو ممکن ہے کہ کچھ قارئین کو اتفاقیہ لگے لیکن منگر کو سنگری سے محبت ہے اور اپنی جان بچنے کے بعد ہر انسان کو پہلا خیال اس انسان کا ہی آتا ہے جس سے اسے سب سے زیادہ محبت ہوتی ہے۔ منگر اس ناول کا سب سے خوبصورت کردار ہے۔ وہ انواسی کا جذباتی اور انسانی (Emotional

(and humanistic ہیرو ہے۔ وہ سیدے کے برعکس عورت کے حصول کے لیے اس سے محبت نہیں کرتا بلکہ محبت کو ایک روگ کی طرح اپنے اندر پالتا ہے اور دوسروں کو اس کا پھل دیتا ہے۔ وہ سیدے کا رضاعی بھائی ہے اور اس کی زندگی میں سنگری کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ وہ ہر حوالے سے سیدے کا تضاد ہے۔ جب سیدا مولوی کے بھڑکانے پر انگریزوں سے لڑائی کا منصوبہ بناتا ہے تو منگر ہی اسے یہ باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس عمل سے کشت وخون کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوگا مگر اپنے رضاعی بھائی کا کہا رکھنے کے لیے وہ اس کا ساتھ دیتا ہے۔ منگر حفیظ خان کا کوڈ ہیرو ہے جس کے ذریعے حفیظ خان انسانی فطرت کے مثبت پہلوؤں جیسے محبت، رواداری، بے غرضی اور قربانی جیسے جذبات کی جھلک دکھاتے ہیں۔ اس کی موجودگی سے ناول میں ایک خوش گواریت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور اسے مشکل میں دیکھ کر قاری کو دکھ ہوتا ہے۔ منگر قاری کی ہمدردیاں نہیں سمیٹتا بلکہ محبت خریدتا ہے۔

ایڈورڈ سعید نے Conrad, Forster اور Kipling کے ناولوں میں سے نوآبادی استعمار کی فکری سمت دکھائی ہے۔ اس نے مغربی مصنفین کے ہاں مشرقی کرداروں کے حوالے سے ایسے زاویے تلاش کیے ہیں جن سے یہ علم ہوتا ہے کہ مغربی دنیا کے نزدیک مشرق کا نقشہ الف لیلی کی کہانیوں جیسا ہے۔ اس کے علاوہ صرف تیل کے کنووں کا ذکر ہے۔ مشرقی علم وفن کی تہذیب کا اہل مغرب کو کچھ علم نہیں۔ Conrad اس حوالے سے بہت اہم ہے کہ اس کے ناولوں میں ایسے مناظر ملتے ہیں جن سے استعماری طاقتوں کے مظالم اور انتظامی خامیاں عیاں ہوتی ہیں۔ اس کے ناولوں میں کچھ ایسے مناظر ملتے ہیں جن سے اس خوف کی فضا کا اندازہ ہوتا ہے نوآبادیوں میں استعماری مظالم سے پیدا ہوتی ہے۔ انواسی میں بھی آدم واہن پر شب خون اور احتجاجی مجمع کے قتل عام کی شکل میں ایسے مناظر موجود ہیں۔

Conrad کے ناولوں میں ایسے مناظر بھی ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ استعماری طاقتیں اپنے مفتوح علاقوں کو ان کے وسائل لوٹ کر جو نقصان پہنچاتی ہیں وہ اس نقصان کے مقابلے میں بہت کم ہے جو وہ ان وسائل کو استعمال نہ کر کے پہنچاتی ہیں۔ وہ ایسا کام کرتی ہیں کہ وسائل مقامی لوگوں کے کام نہ آئیں اور پڑے پڑے تباہ ہو جائیں۔ یہ حربہ آج بھی کارگر ہے۔ ایمپرس پل کی تعمیر کے دوران ایسے مناظر انواسی میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ Conrad کے ہاں ایسے مناظر بھی ملتے ہیں جن سے استعماری کرداروں کی نااہلی ظاہر ہوتی ہے۔ دریا کہ اس پار کے بیانیے میں ایسے کئی نااہل کردار نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ استعماری طاقتوں کی داخلی سازشیں جو ایک دوسرے کی خلاف بھی ہیں اور زیردست مقامی آبادی کے خلاف بھی ہیں جا بجا نظر آتی ہیں۔ گالووے، ایما، ولیم اور جم ایسے ہی سازشی کردار ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ سب کردار مابعد نوآبادیاتی نظام میں آج بھی یہی سب کر رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نوآبادکار واپس جاتے ہوئے اپنے وفاداروں کو نواز گئے اور اپنا انتظامی طریق کار یہیں چھوڑ گئے۔ آج بھی ہمارا معاشرہ خوف، انتشار، نااہلی، وسائل کے ضیاع اور داخلی اور خارجی

سازشوں کے امراض کا شکار ہے۔ اس کے ساتھ ناول میں عرس اور فسادات کے درمیان ایسے افراد نہ جانے کہاں سے آ جاتے ہیں جو مقامی لوگوں کے لیے اجنبی ہوتے ہیں۔ یہ لوگ سارا فساد برپا کرتے ہیں جس کا خمیازہ مقامی لوگوں کو بھگتنا پڑتا ہے۔ یہ نامعلوم افراد شر انگیزی کے بعد غائب ہو جاتے ہیں اور ان کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ نامعلوم افراد بھی روپ بدل بدل کر ہمارے درمیان آتے رہتے ہیں۔ اور ایسے افراد کے ذریعے انتشار پھیلا کر مقتدر طبقہ آج بھی معاشرے میں ایسی عصبیت کو ہوا دیتا ہے جس سے اپنی مرضی کی رائے سازی میں آسانی ہو اور تقسیم شدہ معاشرے پر حکومت کرنا ظاہر ہے آسان ہوتا ہے۔ ایسے کرداروں کے ذریعے ایسے مسائل کو ہوا دی جاتی ہے جن کا تعلق ایسے نظریات سے ہو جن کا عملی زندگی کے معاملات سے کوئی تعلق نہیں۔ ایسا کر کے عوام کو distraction فراہم کی جاتی ہے تاکہ صاحبان مسند اپنا کام کسی کی مداخلت کے بغیر سرانجام دیتے رہیں۔ محمد حفیظ خان نے انواسی میں ایک ایسا microcosm تخلیق کیا ہے جس کے اندر کی ہر چیز ارد گرد کی دنیا سے ایک بڑی اور آفاقی سطح پر متعلق ہے۔ دونوں بیانیوں کی یہ کشمکش جنوب اور شمال کے درمیان کی ازلی داستان ہے۔

محمد حفیظ خان کا ناول انواسی آج کے انسان اور معاشرے کے انفرادی اور اجتماعی مسائل کا عکاس ہے اور آج کے انسان سے بہت سی سطحوں پر تعلق رکھتا ہے۔ اس کی اہمیت اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب ہم اس امر پر غور کریں کہ آج ہم اپنے معاشرے میں جو بنیادی طور پر زرعی ہے بیرونی امداد سے صنعتی انقلاب آنے کی امید باندھ رہے ہیں۔ یہ سوال انتہائی اہم کہ ہمیں اس درآمد شدہ صنعتی انقلاب کی کیا قیمت چکانی پڑے گی۔ کیا یہ ہماری زرعی تہذیب کے حامل معاشرے کو پیروں تلے روندتا ہوا تو آگے نہیں بڑھے گا؟ کیا کبھی ہمارے وسائل ہمارے اپنے استعمال میں آسکیں گے؟ کیا تیسری دنیا میں اپنا حق مانگنے کے لیے ہمیشہ احتجاج اور اس کے نتیجے میں گولی کا منظر دہرایا جاتا رہے گا؟ ہمارے بنیادی مسائل کے حل کب تک انتظامی التوا اور داخلی اور خارجی سازشوں کی نذر ہوتے رہیں گے۔ Epress Bridge کی طرح کہیں CPEC بھی ہمارے لیے صرف جبری اور کم اجرت مزدوری تو نہیں لے کر آئے گا اور اس کے ثمرات اوروں کو ملیں گے؟ یہ اور آج کی تیسری دنیا کے فرد اور معاشرے سے متعلق ایسے بہت سے سوالات انواسی میں بکھرے ہوئے ہیں۔ بڑی تخلیق بڑے سوالات کی حامل ہوتی ہے۔ جب سوالات بڑے ہوں تو انہیں روایتی انداز میں پیش کرنے سے ان کی معنویت اور طاقت تحلیل ہو جاتی ہے۔ بیانیے کی یہ نئی داخلی ہیئت جو محمد حفیظ خان نے اپنائی ہے کثیر اسلوبی یا Polyphonic بیانیے میں بھی ایک نئی اختراع ہے اور ان کے بڑے سوالات کو بھرپور انداز میں پیش کرنے کی کوشش میں متشکل ہوئی ہے۔ انواسی اردو ناول کی بڑی جست ہے جو اسے معاصر دنیا کے کسی بھی شاہکار ناول کے برابر لا کھڑا کرتی ہے۔ ہمیں اس کی آمد پر اس کا استقبال کرنا چاہیے اور اس کی تفہیم کے لیے اس پر مزید بات کرنی چاہیے۔

میرال طحاوی کے ناول ''خیمہ'' پر چند باتیں

__ محمد الیاس کبیر __

عربی زبان کی قدر و قیمت سبعہ معلقات سے لے کر عہدِ حاضر تک تسلسل کے ساتھ موجود ہے، کیوں کہ اس کے تخلیقی سرمائے نے اپنے اثرات عالمی ادب پر مرتسم کیے ہیں۔ عربی ادب میں دیگر اصناف کی نسبت ناول قدرے ایک نئی صنف ہے۔ اردو کی طرح عربی میں بھی ناول کا آغاز تمثیلی قصوں سے ہوا۔ فرانسیسی اور انگریزی ادب کے زیر اثر نئے ادبی رجحانات نے عربی ادب میں تیزی سے جگہ بنائی۔ ۱۹۱۳ء میں محمد حسین ہیکل نے پہلا ناول 'زینب' لکھا جو آنے والوں کے لیے رہنما بنا۔ ماضی قریب کے عربی ناول نگاروں میں طہٰ حسین، عباس محمود العقاد، محمود طاہر لاشین اور نجیب محفوظ وغیرہ نے بیش بہا فکشن تخلیق کیا۔ عصر حاضر میں عربی ناول کو ثروت مند بنانے والوں میں میرال طحاوی کا نام لیا جا رہا ہے۔

میرال طحاوی ۱۹۶۸ء میں دریائے نیل کے کنارے میں واقع صوبے الشرقیہ میں پیدا ہوئیں۔ یہ علاقہ مصری بدوؤں کے ایک قبیلے الہنادی سے متعلق ہے جو انیسویں صدی کے اوائل میں جزیرہ نمائے عرب سے آکر مصر میں بس گیا تھا۔ ان کی ابتدائی زندگی عربی روایات کے مطابق گھریلو خواتین اور خادماؤں میں بسر ہوئی۔ وہ شروع سے ہی روایت کے بجائے جدت کی قائل تھیں۔ اُس وقت اُن کی گفتگوئیں بعض اوقات کسی حد تک بغاوت پر منتج ہوتیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میرال نے اپنے ترقی پسند خیالات کی بدولت تعلیم اور ملازمت کے سلسلے میں خاندانی جکڑ بندیوں کو توڑا۔ انھوں نے زجاج یونیورسٹی اور قاہرہ یونیورسٹی سے عربی ادب میں ایم اے اور پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ تعلیم کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے قبیلے کی روایات سے ایک اور بغاوت کی اور اپنی شادی کسی دوسرے قبیلے میں کی۔ بعد ازاں وہ ملازمت کے سلسلے میں امریکہ میں شفٹ ہوگئیں۔ اپلاشین اسٹیٹ یونیورسٹی کیرولینا میں اسسٹنٹ پروفیسر رہیں اور آج کل ایروزینا سٹیٹ یونیورسٹی امریکا میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔ وہ اپنی

تخلیقی سرشاری کی وجہ سے مصر کا نجیب محفوظ ایوارڈ بھی حاصل کر چکی ہیں۔

میرال عبرانی، فارسی اور انگریزی زبان پر عبور رکھتی ہیں۔ اُن کے تخلیقی سفر کا آغاز افسانے سے ہوا۔ ۱۹۹۵ء میں اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ شایع ہوا۔ یہاں سے اُن کے لیے کہانی کی دنیا وسیع ہوتی گئی اور انھوں نے ۱۹۹۶ء میں اپنے پڑھنے والوں کو ایک شاہکار ناول ''الخباء'' کے نام سے دیا جس کا کم و بیش چھ زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ انگریزی میں یہ ترجمہ انتھونی کالڈربینک (Anthony Calderbank) نے The Tent کے نام سے ترجمہ کیا۔ اسی انگریزی ترجمے کو اجمل کمال نے ''خیمہ'' کے عنوان سے اردو کے روپ میں ڈھالا جسے انھوں نے اپنے ادارے ''آج'' کے اہتمام سے شایع کیا۔

میرال طحاوی کا یہ ناول زیادہ ضخامت کا حامل تو نہیں لیکن اس کے موضوع اور ماحول نے اسے ایک بڑا ناول بنا دیا ہے۔ جہاں تک مصنفہ کی ناول نگاری کی بات ہے تو اس کی پڑھت کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے عربی ناول کو ایک نئی جہت دی۔ یہاں پر ایک سوال جنم لیتا ہے کہ کیا کسی بھی تخلیق کی نئی جہت اُسے ایک بڑا شہ پارہ بنا سکتی ہے؟ جہاں تک نئے پن کی بات ہے تو اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر بڑے تخلیق کار کی کوشش ہوتی ہے کہ اُس کا تخلیق کردہ شہ پارہ سب سے نمایاں اور منفرد ہو اور اس کے لیے وہ اپنی تمام تر تخلیقی توانائیاں صرف بھی کرتا ہے۔ اس ضمن میں میرال طحاوی کے مذکورہ ناول کی بات کی جائے تو اس میں نیا پن کچھ اس طرح دکھائی دیتا ہے کہ انھوں نے عرب بدوؤں کے حوالے سے گھسے پٹے موضوعات سے انحراف کرتے ہوئے اسے غیر روایتی بنا دیا ہے۔

اس سلسلے میں انھوں نے عربی ناول کو 'مقامی' سطح سے اٹھا کر اسے 'آفاقی' بنا دیا۔ یہ اس ناول کی ایک بڑی کامیابی ہے کہ بہ ظاہر مصری صحرا کے بدوؤں کی معاشرت کو موضوع بنایا گیا ہے لیکن بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ میرال نے اس ناول کے ذریعے بدوؤں کی معاشرت اور روایات کو روایتی نہیں رہنے دیا بلکہ اس میں اپنی انفرادیت کو قائم و دائم رکھا ہے۔ یہ انفرادیت غیر روایتی موضوع اور خوش کن اسلوب کی بدولت بھی ہے۔ قریب قریب یہی انداز نجیب محفوظ کے ہاں (بالخصوص اُن کے ناول ''عام سے لوگ'') بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ نجیب کے مذکورہ ناول میں شہری زندگی کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے جب کہ میرال کے ہاں بدوؤں کی زندگی اور اُن کی معاشرت پر بات کی گئی ہے۔

اُداسی، تاریکی اور گھٹن اس ناول کا موضوع ہے جو کہیں کہیں پر بیگانگی کو بھی جنم دیتی ہے۔ ناول کے ابتدائیہ میں یہی صورتِ حال دکھائی دیتی ہے:

لے ننھے پتھر، میں نے تجھے ان کے دروازے کی

حفاظت پر مامور کیا تھا
وہ سب اب کہاں ہیں؟ وہ پیارے لوگ
جو کبھی یہاں رہتے تھے؟ (ص ۹)

یہی کیفیت پورے ناول اور اس کے ہر کردار پر طاری رہتی ہے۔ (کم یا زیادہ کسی نہ کسی صورت میں)۔ یہ کیفیت فاطمہ کی ہو یا اُس کے والد، والدہ اور بہنوں کی۔ اُس کی دادی حاکمہ (جو اسم بامسمیٰ ہے۔ اور وہ اس پر بے جا مفتخر بھی رہتی ہے اور اکثر اوقات اس کا جا و بے جا اظہار بھی کرنے بھی نہیں نہیں چوکتی)۔

اس ناول کا مرکزی کردار 'فاطمہ' ہے۔ جس کے گرد اُداسی اور گھٹن کا ایک ایسا جالا بُنا گیا ہے جسے وہ نکلنا بھی چاہے تو نہیں نکل سکتی۔ فطرت سے محبت کرنے والا یہ کردار اپنی مثال آپ ہے۔ ہرنی، بکری اور گھوڑی (خیرہ) سے اُس کی بے انت محبت اور درختوں سے بے پایاں اُنسیت اُس کے مزاج میں شامل ہے۔ درختوں کی شاخوں پر خوشی سے بیٹھنا اس کے پتوں سے کھیلنا اُس کا محبوب مشغلہ ہے۔ (جس کی ایک جھلک اس ناول کے سرورق پر ملاحظہ کی جا سکتی ہے)۔ انہی درختوں سے کھیلتے کھیلتے اُس کی ایک ٹانگ کا ٹوٹ جانا بھی اُس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جو چیز اُس کے سب سے زیادہ تکلیف دہ ہے وہ اُس کی دادی کا اُسے 'اپاہج' کہنا ہے جسے سن کر وہ اُداسی اور ویرانی کی ایک گھمبیرتا بھی اُترتی چلی جاتی ہے۔ بروقت علاج نہ ہونے کی بنا پر جب اُس کی یہی ٹانگ کاٹنا پڑتی ہے تو وہ اس محرومی سے سمجھوتہ کرتے ہوئے سب گھر والوں سے بیگانہ ہو کر ایک دوسرے کمرے میں منتقل ہو جاتی ہے اور پوری زندگی وہیں بتا دیتی ہے۔ جب حاکمہ اُسے منحوس کہتی ہے تو وہ ہنس پڑتی ہے اور کہتی ہے کہ 'میں فاطمہ ہوں، منحوس، بدبخت، اپاہج۔ مجھے خود سے کون بچائے گا، اس شر سے کون میری حفاظت کرے گا؟'

فاطمہ اپنی والد کی کثیر اولاد کا ایک حصہ ہے۔ سب کی سب بیٹیاں۔ اولادِ نرینہ نہ ہونے کی وجہ اس کی دادی حاکمہ ان بیٹیوں صافیہ، فوز، سر دوب، ریحانہ (بالخصوص فاطمہ) کو قرار دیتی ہے۔ وہ انھیں منحوس، پاگل، لعین، شرم و حیا سے عاری، حتیٰ کہ رنڈیاں کہنے سے بھی نہیں چوکتی۔ یہاں پر وہ ایک روایتی جاہل اور غیر انسانی سوچ کی حامل عورت کے روپ میں نظر آتی ہے۔ غرض طعن و تشنیع کا کوئی ناوک ایسا نہیں جو روزانہ اُس کی طرف سے چھوڑا گیا ہو۔

''تمھارے ماں باپ کے چہروں پر اللہ کی لعنت ہو! نجس دہقان عورتو، کیا
تمھیں بالکل شرم حیا نہیں؟'' (ص ۲۸)

یہاں پر بیٹیوں کے معاملے میں حاکمہ اُس قدیم عرب کلچر کی نمائندہ بن کر سامنے آتی ہے جو کسی

طور بھی بیٹیوں کو نہیں قبول نہیں کرتا۔ اُس کے خیال میں بیٹے پیدا نہ ہونے کا سبب خود بیٹیاں ہیں۔ اس سلسلے میں اُس عقیدہ ہے کہ جب تک یہ اس گھر میں موجود ہیں خدا اس گھر کو بیٹوں نہیں دے سکتا۔ وہ ان بیٹیوں کو پابند سلاسل کر کے قید کرنے کی بھی متمنی ہے:

''انھیں آہنی زنجیروں میں جکڑ کر کسی رحم دل آدمی کے گھر میں ڈال دو۔ واللہ،
جس گھر میں ایسی مصیبتیں ہوں وہ منحوس ہوتا ہے۔ خاک آلود پرندے کو اڑا دو،
پھر اللہ تمھیں بیٹا عطا کرے گا میرے بیٹے!'' (ص ۳۳)

فاطمہ کی دو بہنوں صافیہ اور فوز کی شادی ہونے کے بعد بھی حاکمہ کے لب و لہجے میں سر مو فرق نہیں پڑتا۔ وہ اسی طرح بے سر و پا باتیں کرتی رہتی ہے، لیکن فاطمہ کے والد کی طرف سے اپنی بیٹیوں کے لیے پیار ہی پیار اور شفقت کی فراوانی ہے۔ بالخصوص فاطمہ کو باقی بہنوں میں سب سے زیادہ اُنس ملتا ہے۔ وہ اسے کبھی فاطمہ، کبھی فاطم اور کبھی فاطوم کہہ کر مخاطب ہوتا ہے۔ ایک مرتبہ وہ کہتا ہے:

''فاطمہ تو شہزادی ہے۔ تم ترکی شہزادیوں جیسی بننا چاہتی ہو نا فاطم! تمھارے
لباس کا لمبا دامن تمھارے پیچھے گھسٹتا ہوگا اور سب لوگ جھک کر پیاری فاطمہ
شہزادی کو سلام کریں گے۔ اور اگر مصر کا بادشاہ بھی تمھارے رشتے کی
درخواست لے کر آیا تو میں اسے کتے کی طرح دھتکار کر بھگا دوں گی۔ فاطمہ
بہت اعلیٰ نسبت کی ہے۔'' (ص ۳۱)

فاطمہ کی والدہ کے ساتھ اُس کے والد اور حاکمہ کا سلوک انتہائی غیر انسانی ہے۔ والد کی طرف سے اُس پر روزانہ تشدد ہوتا ہے۔ جسے کئی مرتبہ فاطمہ، صافیہ، سر دوب، ریحانہ اور فوز اپنی آنکھوں سے دیکھتی ہیں کہ اُس کی والدہ کا گلہ گھونٹا جا رہا ہے اور وہ صبر و استقامت کا دامن تھامے چپ چاپ یہ سب کچھ سہہ رہی ہے۔ اُس کی آنکھوں میں آنسو رواں ہوتے ہیں جسے دیکھ کر فاطمہ کا والداُ سے چھوڑ کر کمرے سے باہر نکل آتا ہے۔ اس جان لیوا تشدد کے علاوہ حاکمہ کی طرف سے گالیاں اور طعنے سننا بھی روز کا معمول ہے۔ وہی طعنے جو ہمارے سماج میں روزانہ ایک حرماں نصیب عورت کو سننے کو ملتے ہیں: کم نصیب، بدنصیب، یہ تو صرف بیٹیاں پیدا کر سکتی ہے، بیٹا نہیں، وغیرہ وغیرہ۔

''اماں کی چیزیں اُس (دادی حاکمہ) نے ایک طرف ڈھیر کر لیں اور صافیہ کی
طرف دیکھ کر بولی: ''یہ اس پاگل عورت کے لیے ہے۔ واللہ! ایسی نعمتیں اس پر
ضائع کرنا حرام ہے۔ اس نے سوائے بدبختی کے اس گھر کو کچھ نہیں
دیا۔'' (ص ۱۵)

اس صورت حال میں فاطمہ کی ماں اس غیر انسانی سلوک پر الگ ایک تاریک کمرے میں سسکیاں بھرتی رہتی ہے۔ اور انہی حالات میں وہ انتقال کر جاتی ہے (لیکن یہ طبعی موت نہیں ہوتی بلکہ فاطمہ کا والد اسے گلہ گھونٹ کر مار دیتا ہے)۔ اس موت کا بھی حاکمہ پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ اس کا تکبر، گالیاں اور دشنام طرازی اسی طرح برقرار ہے لیکن بدوؤں کے دکھاوے کے لیے وہ غم واندوہ کی تصویر بنی دکھائی دیتی ہے۔ اس موقع پر وہ بھی اپنے گالوں پر تھپڑ مار مار کر عورتوں کے ساتھ بین کرنے میں شامل ہوگئی۔ اس نے اپنے چہرے پر سیاہی پوت دی۔ وہ دل گیر آواز میں جب یہ کہتی ہے تو اندازہ لگانا مشکل ہوجاتا ہے کہ یہ وہی حاکمہ ہے جس نے فاطمہ کی والدہ کی زندگی اجیرن کر رکھی تھی۔

تم شہزادی تھیں، شریفوں کی بیٹی تھیں
تم ایک پھول تھیں، کانٹوں کے درمیان ایک نازک گلاب
تم ہیرے کی طرح تھیں، تم جیسا اور کوئی نہ تھا
تم حسین تھیں، اس کی حمد ہو جس نے تمھیں بنایا تھا (ص ۵۷)

مذکورہ بالا سطور میں 'کانٹے' سے مراد اُس کا شوہر اور حاکمہ ہی ہے جس کے درمیان اس نے اپنی پوری زندگی محرومیوں اور دکھوں سے گزار دی۔

فاطمہ کی والدہ کی وفات پر حاکمہ کے دل میں ایک بار پھر یہ خواہش جنم لیتی ہے کہ اُسے اپنے ایک بار پھر بیاہنا چاہیے شاید اس بار اولادِ نرینہ نصیب ہوجائے۔ وہ اپنے بیٹے کو مخاطب کرتے ہوئے کہتی ہے:

''مرد کے بغیر گھر ایسا ہے جیسے کنویں کے بغیر نخلستان۔ یعنی ویرانہ۔ خیمے کو اس کی چوب ہی کھڑا رکھتی ہے۔ اور خیمے کی چوب کو گڑنے کے لیے زمین چاہیے ہوتی ہے۔ کوئی اچھی عورت تمھیں زرخیز زمین مہیا کرے گی، میرے بیٹے، جہاں تم ان پریشانیوں کے بعد سکون پا سکو گے جو تم نے اٹھائی ہیں۔'' (ص ۶۴)

چناں چہ وہ اُس کی شادی بدوؤں کے ایک دوسرے خاندان میں ''دوابہ'' نامی ایک خاتون سے کر دیتی ہے مگر شومئی قسمت کہ اس کے بطن سے بھی بیٹی ''سمٰوات'' ہی پیدا ہوتی ہے۔ اسے طلاق دی گئی پھر ایک دبلی کالی عورت ''راحات'' سے اُس کی شادی کر دی گئی لیکن من کی مراد پھر بھی پوری نہ ہوسکی۔ فاطمہ کی گزشتہ سوتیلی ماں کی نسبت راحات کافی حد تک رحم دل، محبت کرنے والی، نہایت دھیمے مزاج کی حامل اور صلح جو خاتون ثابت ہوتی ہے۔ فاطمہ کو ہمیشہ بوسہ دے کر بیٹی کہہ کر مخاطب ہوتی ہے۔

فاطمہ کی زندگی میں ایک یادگار لمحہ تب آتا جب اُس کی دادی حج کے لیے روانہ ہوتی ہے اور وہیں

پر اُس کا انتقال اور تدفین ہوجاتی ہے تو اُس کی سوتیلی ماں راحات فاطمہ سے جب یہ کہتی ہے کہ تمھاری دادی نیک عورت تھی، پابندی سے نماز پڑھتی تھی اور بلادِ طاہرہ میں ان کا انتقال ہوا تو وہ بے ساختہ مسکرا کر کہتی ہے 'انھیں وہیں ارضِ طیب میں دفنایا گیا۔ اللہ ہم سب پر رحم کرے۔' اس ایک طنز بھری مسکراہٹ میں جیون بھر کا کرب پنہاں ہے جو وہ جھیلتی رہی ہے۔

فاطمہ کے والد کو سمٰوات سے بھی اتنی ہی محبت اور شفقت ہوتی ہے جتنی کہ فاطمہ کے لیے۔ جب فاطمہ اپنے والد کے منہ سے یہ سنتی ہے:

''سمٰوات، ابا کی شہزادی۔'' یہ سن کر میں بے اختیار رونے لگی اور آنسو میرے بدن کو گیلا کرنے لگے۔ کیا فاطمہ کا وجود مٹ گیا؟ اب آپ کی آنکھیں بھی مجھے نہیں دیکھتیں، ابا۔'' (ص ۹۶)

فاطمہ کے اندر ایک تاریک اور دم گھونٹ دینے والے ماحول میں آزادی کی فطری خواہش پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس کے آس پاس کا ماحول اس کی یہ لطیف خواہش پورا نہیں ہونے دیتا۔ بالخصوص اُس کی دادی حاکمہ اُس کے لیے ایک سوہانِ روح ثابت ہوتی ہے؛ اپنے تمام تر جبر واکراہ کے ساتھ! فاطمہ اس اندرونی گھٹن سے یک سر مایوس نہیں ہوتی وہ اسے اپنے تخلیقی تخیل کے ساتھ بدل دیتی ہے۔ وہ کہانی بُننے کا ہنر جانتی ہے۔ مسلّم کا قصہ (جس نے ظاظا نامی ترک خاتون سے شادی کی) جس خوبصورتی، وضاحت اور فنی چابک دستی سے سناتی ہے کہ اس کے مہمان ستائشی نظروں سے اُسے دیکھتے ہیں اور اسے خاندان کے لیے کسی نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہیں خیال کرتے۔ اس میں نظم کہنے کا سلیقہ بھی بدرجہ اُتم موجود ہے۔ وہ گیت گانا بخوبی جانتی ہے۔ لیکن اس تخلیقی عمل میں بھی اُس کی اُداسی واضح انداز میں دکھائی دیتی ہے:

میں دور، ان سب لوگوں کے شور وغل سے بہت دور،
نظر جما کر گاؤں گی
اے ملک یاس، اے ملکہ یاس،
تم نے ہمیں گھیر لیا ہے
ملک یاس، ملکہ یاس اور سات زخم
یہ سب مجھے ڈراتے ہیں
اور جب وہ دور ہوتا ہے
اُس کی محبت میرے دل میں بڑھتی رہتی ہے
لیکن خدا اسے کبھی واپس نہیں لاتا

اور اس نے میرے لیے ان زخموں کے سوا کچھ نہیں چھوڑا (ص ۷۸)

میرال طحاوی نے اس ناول کی بنیاد اپنے ذاتی تجربے، مشاہدے پر رکھی ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ وہ خود بھی ایک بدوؤں کے ایک قبیلے سے تعلق رکھتی ہیں اور وہاں پر رونما ہونے والے واقعات اور مشاہدات کو انھوں نے کھلی آنکھوں دیکھا اور اسے کہانی کے پیکر میں ملبوس کر کے بیان کر دیا۔ اور شاید اسی لیے اس ناول کا انتساب معنی خیز بھی معلوم بھی ہوتا ہے:

''میرے جسم کے نام......
خیمے کی کیل جو صحرا میں مصلوب ہو گئی

ناول کے چند ختتامی جملے ملاحظہ کریں جب وہ خود موت کو مخاطب کرتی ہے جو اس کے گرد ایک نابینا سانپ بن کر آ رہا ہے:

''سیاہ پھنکار ہر طرف سرسرا رہی ہے، ریت کے رنگ کی، نابینا پھنکار۔ جب چرواہوں کو یہ پھنکار سنائی دیتی ہے تو وہ خوف سے ایک ہو جاتے ہیں اور صحرا جب یہ پھنکار سنتا ہے تو خاموشی سے دعائیں مانگنے لگتا ہے۔ فاطم کو یہ سانپ زمین پر اور ہوا میں اُڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آ جاؤ...... آ جاؤ......
''تم خوف زدہ نہیں ہو، نہیں ہونا؟ فکر مت کرو، میں تمھیں ہلاک نہیں کروں گی۔ ہوا میں اڑتے ہوئے آؤ اور اپنا زہر یہاں انڈیل دو، میری آنکھوں کے درمیان'' (ص ۹۹)

جہاں تک اس ناول کے ترجمے کی بات ہے تو اس میں کوئی کلام نہیں کہ اجمل کمال نے ترجمہ کرتے وقت عرب بدوؤں کے مزاج اور وہاں کی تہذیب و ثقافت کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے کوشش کی ہے کہ عربی لفظیات کو کہیں کہیں پر برقرار بھی رکھا ہے۔ مثال کے طور پر: 'مزروعہ زمین' کو مزروعہ اور 'نور العین' کو نور العین ہی رہنے دیا ہے۔ اس کی جگہ 'آنکھوں کی ٹھنڈک' نہیں کہا۔ اس کے علاوہ انھوں نے لفظ تراشی میں بھی اپنی ترجمہ کاری کی مہارت کو پیش نظر رکھا ہے۔ جیسے 'ہڈیالی انگلیاں' وغیرہ۔ بہرحال اجمل کمال نے اس ناول کے ترجمے میں جس فنکارانہ مہارت کا ثبوت ہے کہ اس پر تخلیق کا گمان ہوتا ہے اور یہ ایک کامیاب ترجمے کی علامت ہے۔

□

مابعد جدید نظم اور موہوم کی مہک

___بلال اسود___

ابرار احمد معاصر یعنی مابعد جدید نظم کے شاعر ہیں۔ مابعد جدید نظم فکر و فن دونوں سطح پر کلاسیک نظم اور جدید نظم سے یکسر مختلف ہے لیکن اس اہم تنقیدی مسئلے پر تا حال سنجیدہ غور و فکر نہیں ہوا ہے۔ میں نظم کو روایت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے زمانی ادوار سے زیادہ، ان نظریات کے خدوخال، رجحانات اور اثرات کے تناظر میں دیکھنا بہتر سمجھتا ہوں۔ کلاسیک نظم، فکر و فن دونوں اعتبار سے غزل کے قریب تر ایک صنف رہی ہے جس کے لکھنے کا مقصد، ان موضوعات کا برتاوا تھا جو اپنے بیان کے لیے شعر سے زیادہ جگہ اور گنجائش کے متقاضی ہوتے تھے۔ جدید نظم، نظم کا اگلا پڑاؤ اور بڑا مرحلہ تھا جس میں نظم اپنی ساخت اور موضوعات دونوں سطح پر تبدیل ہوئی۔ نظم کا اہم ترین فارمیٹ جسے آزاد نظم کہا جاتا ہے، وجود میں آیا۔ دوسری طرف فکری سطح پر بھی نظم میں خاصا تنوع پیدا ہوا۔ نظم نگاروں نے ایک ہی موضوع کے مختلف پہلوؤں کو مختلف زاویوں سے نظم کرنا شروع کیا جس سے نظم کے کینوس میں وسعت پیدا ہوئی۔ بہت سے نئے اور انوکھے مضامین پر نظمیں لکھی گئیں اور ہیئت میں بھی تجربات کیے گئے۔ یوں کلیت میں اردو نظم کا ایک بڑا سرمایہ اور اہم ترین حصہ ہمیں جدید نظم کی شکل میں دست یاب ہے۔

مابعد جدید نظم اپنے رجحانات میں جدید نظم سے بہت مختلف اور آگے کا مرحلہ ہے۔ مابعد جدید نظم کی ساخت میں اب تک بہت بڑے اور اہم تجربات ہو چکے ہیں جن میں سب سے اہم اور بڑا تجربہ نظم کو بحر کی پابندی سے آزاد کرنا ہے۔ اس صنف کی ساخت میں تجربات اور تبدیلیوں کا سلسلہ ابھی جاری و ساری ہے۔ اس کے علاوہ مابعد جدید نظم کی فکر میں بھی ایسے اہم تجربات ہوئے ہیں جنہوں نے نظم کو اردو شاعری کی سب سے نمائندہ صنف بنا دیا ہے۔ مابعد جدید نظم کی فکر ویسی سیدھی نہیں رہی جیسی کلاسیک نظم اور کسی حد تک جدید نظم کی ہوا کرتی تھی۔ یہ نظم اپنے موضوع سے نکلنا اور کئی دوسرے موضوعات کو اپنے ساتھ جوڑنا جانتی ہے۔ اکثر اوقات نظم میں ایسے موضوعات کی پیوند کاری بھی نظر آتی ہے جن کا بظاہر بنیادی موضوع سے دور دور تک کوئی واسطہ نظر نہیں آتا جب کہ معاصر نظم میں بنیادی موضوع کا تعین بھی کوئی

آسان امر نہیں۔ مابعد جدید نظم کو اگر ایک لائن میں متعارف کروایا جائے تو یہ کہنا غلط نہیں کہ یہ نظم اپنی ہیئت اور موضوع سے نکلنا جانتی ہے۔ یا پھر یوں کہیے کہ یہ نظم خود سے نکلنا جانتی ہے۔ مابعد جدید نظم کی یہ تعریف ہمارے یہاں نظری تنقید میں نہیں مل سکتی کیوں کہ ہم نے اپنے ادب کے لیے اب تک کوئی تنقیدی نظام ترتیب ہی نہیں دیا۔ ہماری نظری تنقید کی عمارت مغربی تنقیدی تصورات کے غلط تراجم اور پھر ان تراجم کی غلط تفہیم پر کھڑی ہے۔ اول تو یہ کہ مغربی ادبی منظر نامہ، ہمارے ادبی منظر نامے سے جداگانہ خصائص کا حامل ہے تو وہاں کی تنقید کا اطلاق یہاں تخلیق کردہ ادب پر کیوں کر کیا جائے اور اگر زور زبردستی ایسا کیا بھی جائے تو پھر اس تنقید کا اطلاق انھی مفاہیم کے ساتھ ہونا چاہیے جو کہ مغربی تنقید کے اصل مفاہیم ہیں بہ جائے ان مفاہیم کے جو ہم تک غلط ترجموں کی صورت میں پہنچے ہیں۔ مابعد جدید نظم کی یہ تعریف، اس خطے میں تخلیق ہوئی نظم کی اب تک کی پیش رفت اور روش کے مدِ نظر رکھتے ہوئے ترتیب دی گئی ہے اس لیے اسے جھٹلانا یا رد کرنا ناقدین کے لئے یقیناً مشکل ہے۔ مابعد جدید نظم کے خطوط نظم نگار کو ایسی سہولت دیتے ہیں کہ وہ کسی بھی نظم کا کینوس اس قدر وسیع کر سکتا ہے جو خود نظم کے اجتماعی کینوس سے بھی بڑا ہو۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ ایسی سہولت میسر ہونے کے باوجود مابعد جدید نظم کے اس دور میں لوگ بڑی حد تک کلاسیک اور جدید نظم لکھ رہے ہیں اور فخریہ اس کی تشہیر بھی کر رہے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ ان نظموں کی خاطر خواہ پزیرائی بھی ہو رہی ہے۔ یہ سب اس لیے ہو رہا ہے کہ ہمارے یہاں معاصر نظم کا شعور پیدا ہی نہیں کیا گیا اور اب تک بھی نظم کہہ لینے ہی کو بڑا کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔

حوصلہ افزا بات یہ ہے کہ اسی عہد میں ابرار احمد جیسے نظم نگار بھی موجود ہیں جنھوں نے مابعد جدید نظم کے خواص سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے اور تمام تر لوازمات کے ساتھ نظم لکھ رہے ہیں۔ ابرار احمد مابعد جدید نظم کے لکھاری ہے کیوں کہ وہ نظم سے نکلنا جانتے ہیں۔ ''موہوم کی مہک'' میں ایسی کئی نظمیں موجود ہیں جو اس بات کی تائید کرواتی ہیں۔ وہ اپنی نظم سے کئی سمتوں اور جہتوں میں نکلتے ہیں جن میں سے ایک سمت ان کے ماضی کی طرف بھی پلٹتی ہے۔ ناقدین کے لیے یہی ایک سمت اتنی زیادہ اہم ہے کہ وہ انھیں ناسٹیلجیائی شاعر بھی کہتے ہیں۔ درحقیقت شاعر جب نظم سے نکلتا ہے تو وہ تینوں زمانوں، چھ کی چھ جہتوں اور چاروں سمتوں میں نکلتا ہے، اس کے علاوہ وہ نظم کے کلی احساس اور کیفیت سے بھی نکلتا ہے۔ یوں اس کا ہر زمانے، جہت، سمت اور کیفیت میں نکلنا برابر اہمیت رکھتا ہے۔ تو اس ضمن میں شاعر کا محض ماضی کی طرف نکلنا اس قدر اہم کیوں ہو جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں نقاد جس شاعر کو بہتر ثابت کرنا چاہتا ہے اس کے ایک ہی پہلو کو نمایاں کرتا ہے اور جس کو گرانا چاہتا ہے اس کے بھی ایک ہی پہلو کو پکڑ کر بیٹھ جاتا ہے۔ ابرار احمد کے ناسٹلجیائی ہونے کے پیچھے بھی یہی کہانی ہے حالاں کہ وہ ان چند نظم نگاروں میں

شامل ہیں جو اس وقت مابعد جدید نظم اپنے تمام تر لوازمات کے ساتھ کہہ رہے ہیں۔

مابعد جدید نظم کی جو تعریف اس مضمون میں دی گئی ہے اس کے تناظر میں آبرار احمد کی نظموں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ فنی حوالے سے اگر بات کی جائے تو ان کی نظمیں یہ اعلان کرتی ہیں کہ ان کا لکھاری کون ہے اس لیے اگر انھیں صاحب اسلوب نظم نگار کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اس کتاب میں موجود نظمیں کئی تکنیکوں میں لکھی گئی ہیں لیکن جو نظمیں بڑی تعداد میں موجود ہیں وہ تکنیکی اعتبار سے خالصتاً ابرار احمد کی نظمیں ہیں۔ وہ خیال اور کیفیت کی رَو میں بہتی ہوئی نظمیں کہتے ہیں جو آزاد اور نثری دونوں فارمیٹس ایک طرح استعمال کرتی ہیں۔ آزاد نظموں میں جو بحریں استعمال ہوئیں وہ بھی مستعمل بحروں سے قدرے ہٹ کر ہیں بل کہ دلچسپ بات یہ ہے کہ غزلیہ بحروں میں بھی انہوں نے نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی لفظیات اور مصرعوں کی بنت انتہائی سادہ ہے جو اس دور کا تقاضا بھی ہے لیکن انہی سادہ لفظیات اور مصرعوں سے تخلیق ہوئی نظم ایسی ہی گنجلک اور تہہ دار ہے جیسا پیچیدہ یہ عہد اور اس کے مسائل ہیں۔ یوں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ ان کی نظمیں فنی طور پر خاصی مختلف ہیں اور اپنا انفراد جتاتی ہیں لیکن یہ رائے بھی دلچسپ ہے کہ ابرار احمد کی نظم کا بڑا اور اہم وصف ان کی فکر ہے اس لیے ہم مابعد جدید نظم کے تناظر میں ''موہوم کی مہک'' کی نظموں کے فکری و فنی دونوں پہلوؤں کو دیکھیں گے۔

'موہوم کی مہک' کی پہلی نظم ''جوتے بہت کاٹتے ہیں'' سے بات شروع کرتے ہیں۔ یہ نظم حال سے ماضی قریب اور ماضی بعید کے مابین سفر کر رہی ہے اور ہر زمانے کے ساتھ نظم کی کیفیت بھی بدل رہی ہے جس میں حیرت، افسوس، دکھ اور خوشی جیسے ملے جلے جذبات موجود ہیں۔ نظم پڑھتے ہوئے آپ کو یہ احساس بھی ہوگا کہ نظم مختلف سمتوں میں گھوم رہی ہے اور ان سمتوں کو مخفی اشاروں میں واضح کیا گیا ہے جیسے نظم کی یہ سطریں دیکھیں:

یہاں موڑ تھا
جس پہ بس ٹھیرتی

یہیں پر کہیں
اک گزرگاہِ صد رنگ تھی

اسی شور میں تھا وہ ہوٹل
جہاں خامشی تھی

گھومتے ہی رہے ہیں
بگولے کی صورت کہیں

اس منظر کی اگر تصویر کشی کی جائے تو باقاعدہ دیکھا جا سکتا ہے کہ شاعر اپنے ساتھی کے ہمراہ کسی چوراہے پر کھڑا ہے اور مختلف سمتوں میں اسے اشارے کر کے بتا رہا ہے کہ یہاں یہ تھا اور وہاں وہ۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، اسی نظم میں آپ کو شاعر مختلف جہتوں میں نکلتا ہوا بھی دکھائی دے گا۔ جیسے ان سطروں کو دیکھیں تو آپ کو نظم اوپر، نیچے، دائیں بائیں اور آگے، پیچھے آتی جاتی محسوس ہوگی:

کہیں چاندنی میں نہاتے ہوئے
اجلے تکیوں کے نیچے
کسی گیت کے بول تہ کر کے رکھتے

کہ آنکھیں تھیں
چاہت بھری نیم وا
چق سے لگ کر ہمیں دیکھتیں
ہر طرف سے اڈتی ہوئی شام کی اوٹ سے

گھر میں
پرچھائیوں کی طرح سے اترتے
کہیں اونچی نیچی، اکھڑتی ادھڑتی ہوئی
شاہراہوں پہ

جن کی شبنم
ہمارے دلوں میں ہمیشہ سے گرتی رہی

نظم کے ان ٹکڑوں میں یہ صاف دیکھا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید نظم کی اوپر دی گئی تعریف میں بیان کردہ کئی صفات تو کتاب کی اس پہلی نظم میں ہی پوری ہوتی نظر آ رہی ہیں۔ لیکن اس کتاب کی اکثر نظمیں مابعد جدید نظم کے اس تھیسس پر پورا اترتی ہیں۔ اس سے اگلی نظم 'ایک۔۔۔آنسو نہیں تھا' میں بھی مابعد

جدید نظم کے کافی لوازمات کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں، نظم اپنے موضوع سے کیسے باہر نکل رہی ہے پہلے اس پر بات کرتے ہیں۔ نظم ایک صدیوں کے مسافر کے واپس لوٹنے کی روداد سناتی ہے جو واپس پہنچنے پر جب اپنے محلے کو دیکھتا ہے تو پرانے دنوں کے مختلف مناظر اس کی آنکھوں سے خیال کی طرح گزرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ایک حقیقت خواب کی طرح۔ اس مقام پر پہنچتے ہی قاری چونک اٹھتا ہے کہ یہ کیا ہوا اور نظم نے یہ کیسا موڑ لے لیا۔ پانچ سطروں کا یہ ٹکڑا نظم کی کایا پلٹ دیتا ہے اور نظم اپنے محلے میں واپس آنے کے نغمے سے، کسی اپنے کے بچھڑنے کا نوحہ بن جاتی ہے۔ نظم کا یہ ٹویسٹ اور اس سے پہلے کا کچھ حصہ دیکھیں تا کہ اس نظم کے فکری بدلاؤ کو سمجھا جا سکے:

دہکتے رخوں پر
وہی نم کے قطرے تھے
عمروں سے اڑتا ہوا حبس
سارے میں پھیلا ہوا تھا
وہیں۔۔۔۔۔خالی میداں سے
لڑکوں کی آواز سے
کھڑکیاں ٹوٹتی تھیں

وہیں پر کہیں
اپنی بانہوں کو کھولے ہوئے
موٹے شیشوں کے پیچھے سے
حیران ہوتی ہوئی روشنی
ہم کو پہچاننے کی اذیت میں تھی

اس نظم میں بھی آپ کو یہ احساس ہوگا کہ شاعر کی نظر مختلف سمتوں میں گھوم رہی ہے جیسے ان سطروں میں واضح دیکھا جا سکتا ہے۔ مندرجہ ذیل مصرعوں میں جہاں، کہیں، ٹیڑھی میڑھی، ہر طرف، وہی، موڑ، سمتوں کی سمتیں، عقب، رستہ اور چار سو جیسے الفاظ بذات خود مختلف سمتوں کے اشارے ہیں۔ ایسی لغت ان کی بیشتر نظموں سے اخذ کی جا سکتی ہے لہٰذا اوپر پیش کردہ تھیسس کی دلیل کے طور پر کافی ہے:

جہاں میں کھڑا تھا
ازل سے کھڑا تھا

کہیں دور تک
ٹیڑھی میڑھی گلی تھی

ہر طرف، شام زردی انڈ یلے ہوئے
اجنبی آشنائی سے
تکتی تھی ہم کو

وہی موڑ تھا
جس سے سمتوں کی سمتیں نکلتی تھیں

عقب میں کہیں
لوٹ جانے کا رستہ وہی تھا
وہی چار سو تھا

اس نظم میں مختلف کیفیات کے جھونکے بھی دیکھے جا سکتے ہیں جن میں انتہائی لطیف احساسات بھی شامل ہیں اور جان لیوا بھی۔ کیفیت کا اس قدر بدلاؤ مابعد جدید نظم ہی میں مل سکتا ہے۔

ایک اور انتہائی پر احساس اور دل سوز نظم ''ہمارے گھر کوئی آتا نہیں ہے'' ملاحظہ کیجیے جس میں کیفیت کا ایسا ٹویسٹ دیکھنے کو ملتا ہے جو نظم کے کلی احساس کے بالکل برعکس ہے۔ نظم ویران گھر کا ایسا دل خراش نقشہ کھینچتی ہے کہ آنکھ پرنم ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ اس منظر کو محض نظم کے عنوان کے تناظر میں دیکھنا ناانصافی ہوگی۔ کیوں کہ گھر کا نقشہ تو کچھ ایسا حال بتاتا ہے جیسے گھر کے باہر سے بھی کوئی گھر نہیں آتا اور گھر کے اندر بھی کوئی کسی سے نہیں ملتا جو کہ اس عہد کا رنج مشترک ہے۔ اس کے بعد نظم گھر کا جو پرانا منظر دکھاتی ہے وہ خوشی، زندگی اور مستی سے اس قدر بھرپور ہے کہ آبادی اور بربادی کی دو انتہاؤں کو نظم کے دو مختلف ٹکڑوں میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ نظم کے پہلے دو بند پڑھیں اور نظم کا اپنی مجموعی کیفیت سے نکلنا دیکھیں:

دریچے سے لگی آنکھیں، پلٹتی ہیں
پلٹ کر لوٹ آتی ہیں
رسوئی میں اندھیرا ہے

کوئی برتن کہیں بجتا نہیں ہے
کھلا رہتا ہے دروازہ
نشستوں پر گرے پتے بتاتے ہیں
ہمارے گھر کوئی آتا نہیں ہے

یہ کل کی بات ہے آتش دہکتی تھی
سلگتی کیتلی کی بھاپ سے چہرے دمکتے تھے
لڑھکتے قہقہے ٹکرا کے دیواروں سے
ہم پر لوٹ آتے تھے

یہ نظم یہیں پر نہیں رکتی بل کہ کیفیت کا یہ ابال نظم کی ہر سطر میں بدلتا رہتا ہے اور اس کی شدت میں بھی مسلسل اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اس کے بعد اب ذرا مجموعے کی ٹائٹل نظم ''موہوم کی مہک'' کو دیکھیں تو نظم دو برابر حصوں میں منقسم ہے اور دونوں حصوں کی فکر میں خاصا فاصلہ موجود ہے۔ نظم کا پہلا حصہ مختلف اَن دیکھی چیزوں کی بات کرتا ہے جن میں دھند، لمس، مہک، گنگناہٹ، رات، پرندہ، بادل اور دیوار شامل ہیں پھر ان تمام چیزوں کو لے کر نظم مختلف خواہشات کی بات کرتی ہے جن کو ابھی پورا ہونا ہے۔ اس کے بعد نظم اچانک ایک موڑ لیتی ہے اور نظم کا کلامیہ صرف ایک کردار 'تُو' کے گرد گھومنے لگتا ہے۔ یہ کردار نظم نگار کی ہر شے اور بڑھتے بڑھتے اس کے کل وجود پر قابض ہوتا چلا جاتا ہے اور وہ تمام خواہشات جو پہلے حصے میں بیان ہوئی تھیں وہ بھی اس 'تُو' کے ساتھ منسلک ہوتی چلی جاتی ہیں کیوں کہ اس ''تو'' سے جڑی خواہشات بھی، اُن اَن دیکھی خواہشات میں شامل ہیں جنہیں ابھی پورا ہونا ہے۔ نظم کے پہلے حصے کا اختتام اور دوسرے حصے کا آغاز دیکھیں اور دونوں حصوں کی فکر میں موجود فاصلے کو بھی۔

اک پرندہ ہے جسے
میرے ہونٹوں پہ کبھی بولنا ہے
ایک بادل ہے جسے، میری جلتی ہوئی مٹی پہ
برسنا ہے کہیں
ایک دیوار ہے جس سے میں نے
اپنے اس گھومتے سر کو
کبھی ٹکرانا ہے

تو تکلم مرا، لکنت میری
تو مری تشنہ لبی، میری لگن
تو زمیں پر مرے ہونے کا سبب، میرا گماں
تو وہ اک نغمۂ نو جس کو ترستی ہے سماعت میری

اس نظم کی طرح 'موہوم کی مہک' کی بہت سی دوسری نظموں میں بھی 'تُو' یا 'تُم' کا کردار کہیں سے بھی اچانک نظم کے مابین در آتا ہے۔ نظم میں نظم نگار یا 'متکلم' کی بہ جائے دوسرا یہی کردار ہمہ وقت موجود رہتا ہے جس سے متکلم کبھی بھی مخاطب ہو جاتا ہے اور باتیں کرنے لگتا ہے۔ یہ 'تم' متکلم کی اپنی ذات سے کسی طور کم اہمیت کا حامل نہیں بلکہ کہیں کہیں تو یہ متکلم سے کئی گنا زیادہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس میں متکلم کے ہم زاد، محبوب اور خدا تک کے خصائص موجود دکھائی دیتے ہیں۔ یہ 'تم' ابرار احمد کی نظموں کا ایک الگ باب ہے جو ایک علیحدہ مطالعے کا متقاضی ہے۔

اس سلسلے میں کتاب میں موجود آخری نظم ''میں تمہارے لیے کیا کر سکتا ہوں'' کو بہ طور مثال کے دیکھا جا سکتا ہے۔ اس نظم کے content میں جتنے امکانات تصور کیے جا سکتے ہیں، وہ تمام موجود ہیں۔ لیکن یہ امکانات مکمل شکل میں صرف اس صورت میں طے ہو سکتے تھے جب مخاطب کوئی ایک ہی کردار ہو جیسے کہ محبوب۔ لیکن نظم میں مخاطب کی خوشنودی کے لیے کیے گئے اقدامات اور افعال کو اگر بہ غور دیکھا جائے تو ہر اقدام و فعل کے متوازی مخاطب کے پیکر کو بھی تبدیل ہوتے ہوئے محسوس کیا جا سکتا ہے جو کبھی محبوب، دوست، ماں باپ، اولاد اور کبھی خدا کی صورت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ یوں مخاطب کی متواتر تبدیلی کے باعث نظم اپنے امکانات میں مکمل ہونے کے احساس کی بہ جائے بار بار تشنہ ہو جاتی ہے۔ نظم میں جہاں متکلم مخاطب کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار ہے وہاں اس بات کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا کہ اسے چھوڑنے کا آپشن بھی موجود ہے۔ یوں نظم میں موجود یہ پیش و پس اور مخاطب کے پیکر میں ہمہ دم تبدیلی اور اس سے پیدا ہونے والے امکانات کی بہتات حیرت انگیز ہے۔ نظم کے درج ذیل ٹکڑے دیکھیں:

اگر تم چاہو
تمھارا پانی بھر سکتا ہوں
اور کاندھوں پر بٹھا کر پوری دنیا گھما سکتا ہوں
ننگے پاؤں انگاروں پر چل سکتا ہوں
ناچ کر دکھا سکتا ہوں

خفت کے بغیر
کہ مجھے ناچنا نہیں آتا

ویسے ... میں تمھاری دیواروں سے ٹکرا کر گر بھی سکتا ہوں
اور تم سے منہ موڑ کر
کسی ویران ٹیلے کی اوٹ میں آنسو بہاتے ہوئے
معدوم بھی ہو سکتا ہوں

چل سکتا ہوں تمھارے ساتھ
جب دنیا میں کوئی بھی اس کے لیے تیار نہ ہو
اور ابدی خاموشی چھا جانے سے پہلے
آسمان کے کناروں
اور زمین کی حدوں تک
تمھاری راہ دیکھ سکتا ہوں

اور اگر تم ایسا نہ چاہو
تو پھر
کیا کر سکتا ہوں میں
تمھارے لیے

او پر دیا گیا نظم کا اختتامیہ ایک اہم نکتے کو واضح کرتا ہے اور نظم کے معنیاتی امکانات میں ایک نیا امکان بھی پیدا کرتا ہے کہ متکلم کے یہ تمام اقدام و افعال مخاطب کی خواہش کے مرہون منت ہیں اگر اس کی ایسی کوئی خواہش نہیں تو پھر کچھ بھی نہیں۔ دوسری طرف یہ امکان اپنی جگہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر مخاطب کی کوئی خواہش ان تمام اقدام و افعال سے ہٹ کر ہے تو متکلم اس طرح کی ہر خواہش پورا کرنے کے لیے بھی تیار ہے۔

نظم ''کروں کیا'' مختلف احساسات کی نظم ہے جن کا نقطۂ اشتراک محض شاعر کی بے بسی ہے۔ یہ نظم بات کرتی ہے خامشی، آنسوؤں، مصروفیت، بے گھری، خالی پن، شور، تم اور محبت کی۔ نظم ان تمام

مظاہر اور کیفیات سے ایک ہی طرز میں کرداروں کی طرح کلام کرتی ہے۔ یوں ہر کردار سے کلام میں نظم خود سے نکلتی اور خود میں واپس لوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ موہوم کی مہک کی کئی نظموں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے جیسے نظم کے وسط میں ایک بلیک ہول ہے اور چاروں اطراف سے احساسات اور خیالات لڑھکتے ہوئے اس بلیک ہول میں گرتے چلے جا رہے ہیں۔ یہ بلیک ہول نظم کا مرکزی نکتہ ہے جو اپنے اند کئی اسرار و ابہام سموئے ہوئے ہے جن کو کھولنا کئی معنیاتی امکانات کے در وا کرتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو ابرار احمد کی نظم کسی حد تک اپنے معنیاتی دائرے کا تعین بھی کرتی ہے اور خود اس دائرے کو توڑتی اور اس سے باہر بھی نکل جاتی ہے۔ ان نظموں میں 'آخری بارش'، 'کہیں ٹوٹتے ہیں'، 'جی لگتا نہیں ہے'، 'کچھ ایسا ہی تھا'، 'بچھڑنے کی بھی کیا آواز ہوتی ہے'، 'چیزیں'، 'میں نے بہت سا وقت ضائع کر دیا' اور ایسی کئی دوسری نظمیں شامل ہیں جنہیں اس لسٹ کا حصہ بنایا جا سکتا ہے۔

میں نے اس مضمون کی شروعات میں ذکر کیا تھا کہ ابرار احمد کے یہاں جو تکنیک رائج ہے وہ ان ہی کا خاصا ہیا اور وہ خیال اور کیفیت کی رَو میں بہتی ہوئی نظم کہنا ہے۔ اس تکنیک میں سب سے اہم چیز نظم کا تسلسل ہے، نظم کہیں رکتی اور ٹوٹتی نہیں بلکہ کئی احساسات سموتے چلتی چلی جاتی ہے۔ ان احساسات اور خیالات کی transition اتنی smooth ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کو احساس تک نہیں ہوتا کہ کب اور کیسے وہ رات سے دن، دن سے شام، شب و روز سے ماہ و سال اور ماہ و سال سے صدیوں کا فاصلہ طے کر لیتے ہیں اور اس مسافت میں کتنے ہی رنگ اڑتے اور بکھرتے چلے جاتے ہیں، کتنے احساسات سرگوشیوں کی طرح سماعت کو چھو کر گزرتے جاتے ہیں اور کتنے ہی روح اور ذہن میں پیوست ہو جاتے ہیں۔

یہاں ایک اور نظم ''موجودگی'' پر بات کرتے ہیں جو ابرار احمد کے نظمیہ اسلوب کے حوالے سے انتہائی اہم نظم ہے۔ اس نظم کو ان کی منفرد تکنیک کا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ تکنیک اپنے تمام تر حسن کے ساتھ اس نظم میں آئی ہے۔ یہ نظم ایک مسلسل سفر کی نظم ہے جو مسافت کے آغاز سے شروع ہوتی ہے اور پھر چلتی چلی جاتی ہے۔ کتنے ہی احساسات اور کتنی ہی کیفیات نظم کو مس کرتی ہیں، آہ، خواب، خوش دلی، بے دلی، رات، گھات، اندھیرا، منزل، دن، شام، مہکار، لمس، بدن، بازو، دل، نیزہ، دنیا، سر، سمفنی اور تسلسل کے ہالے نظم کا حصہ بنتے ہیں نیز ان کیفیات کا تسلسل نظم کے تسلسل کی طرح ٹوٹنے کی بہ جائے وجود کے پیہم رقص پر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس حوالے کی نظموں کا نقطۂ اشتراک محض مسافت ہے، مسلسل سفر ہے اور یہی مسافت نظم ہے، چوراہا ہے جس سے سمتوں کی سمتیں نکلتی ہیں، کوئی قبلہ ہے جس کی طرف تمام خیالات اپنا رخ کیے ہوئے ہیں، کوئی خیال کہیں بہت دور نیت باندھے ہوئے ہے تو کوئی قریب کی صف میں موجود ہے۔ اس تکنیک سے متعلق نظموں کی ایک بڑی فہرست یہاں دی جا سکتی ہے جو

اس کتاب میں موجود ہیں۔

مضمون میں دیئے گئے تناظرات کی روشنی میں کچھ نظموں پر مختصراً بات کی جا سکتی ہے۔ جیسے نظم ''مری آواز سنتے ہو'' میں آپ کو تینوں زمانوں کی گونج سنائی دے گی۔ نظم ''سارا کی پوٹلی'' خوشی اور دکھ کے احساسات کو سموئے ہوئے ایک باپ کا اپنی بیٹی سے محبت کا اظہار ہے۔ نظم ''روشنی میرے اندر ہے'' اپنی فکر سے باہر نکلتی کئی دوسرے مضامین کو خود میں سموتی ہوئی اختتام پذیر ہوتی ہے۔ نظم ''ان آنکھوں سے بہنا ہے ہمیں'' علی افتخار جعفری کے بچھڑنے کی کیفیت سے ہوتے ہوئے کئی غموں اور امیدوں کو اکٹھا کرتے ہوئے اپنی موت کے امکان پر ختم ہو جاتی ہے۔ نظم ''کچھ نہیں ہے کہیں'' کئی سمتوں اور جہتوں سے پھیلتی ہوئی نظم ہے اور نظم ''بیتا ہوا دن'' شادی کی شہنائی سے اچانک کسی کی جدائی کے نوحے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

اس کتاب میں جدید رجحانات کی کچھ نظمیں بھی موجود ہیں۔ یہ چند گنتی کی نظمیں ہیں جن پر اس مضمون میں بات تو نہیں ہو سکتی لیکن ان میں سے کچھ کے نام یہاں دینے میں کچھ مضائقہ بھی نہیں۔ جدید رجحانات کی ان نظموں میں 'یادگرد'، 'منزلِ صبح'، 'میں ترا ہجر کیسے بنوں' اور 'پھینک دے تیشہ اپنا' وغیرہم شامل ہیں۔ اسی طرح اس مجموعے میں چند نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں ابرار صاحب کا ڈکشن اپنی نظموں سے کچھ ہٹ کر ہے اور لہجے کی نرمی اور حساسیت، کڑواہٹ اور کرختگی میں تبدیل ہوئی ہے جو ان نظموں کے موضوع کا تقاضا بھی ہے اور ہمارے گرد و نواح میں ہونے والی زیادتیوں کی دین بھی۔ ان نظموں کی بات کرنا میں اس لیے ضروری سمجھتا ہوں کہ ان کا مزاج مجموعے کی کل فضا سے ذرا مختلف محسوس کیا جا سکتا ہے ان نظموں میں 'یہ کالک کیوں نہیں جاتی'، 'بیاں ممکن نہیں ہے' اور 'گردِ بے نیازی میں' وغیرہم شامل ہیں۔

آخر میں ایک اہم تکنیکی جانب اشارہ کرتے ہوئے میں اس مضمون کو ختم کرتا ہوں کہ ابرار احمد کی نظمیں پڑھتے ہوئے یہ گمان گزرتا ہے کہ جیسے یہ نئی ٹیکنالوجی سے بنائی گئی ''360۔ وڈیوز'' ہوں۔ '360۔ وڈیو' ہوا میں معلق ایک کیمرے سے بنائی جاتی ہے جو چہار سمت اور شش جہات کو بہ یک وقت ریکارڈ کر سکتا ہے اور Scroll کرنے پر اس وڈیو کو ہر سمت اور جہت میں گھما کر دیکھا جا سکتا ہے۔ ابرار احمد کی نظم بھی بالکل اسی طرح ہوا میں معلق کسی کیمرے سے Capture کی گئی محسوس ہوتی ہے جس پر تمام سمتیں اور جہتیں کھلی ہوئی ہیں، خوشی اور دکھ کے جھونکے، جس کی کیفیات بدلتے رہتے ہیں اور ہر آن بدلتی فضا، موسم اور گرد و پیش میں رونما ہونے والے حالات و واقعات سے وجود میں آنے والے مضامین نظم کا حصہ بنتے جاتے ہیں جو اپنے اس انتشار میں بھی یکتائی رکھتے ہیں۔ '360۔ وڈیو' اس دور کی ایجاد ہے اور ابرار احمد کی نظمیں اس دور کی بہترین عکاس۔

میں : نئی تخلیقی حسیت اور باطنی انکشاف

— نبیل احمد —

شاعری کی امتیازی صفات وخصوصیت میں وہ اضطراب قابل ذکر ہے جو شعوری اور لاشعوری دونوں سطحوں سے اظہار کی صورت میں سامنے آئے۔ عصری تغیرات کا شاعر کی فکر کو متاثر کرنا فطری بات ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ انسانی تہذیب کی تاریخ کا نفسیاتی اثر زبان کے داخلی توسط سے نئی حسیت کو متاثر کرتا ہے اور اس عمل کے زیر اثر زمان ومکان کے پیچاک، حسیت کا دائرہ اور فکر کے عصری رجحانات انسان کی اپنی تلاش اور ذہنی ارتقا کا سبب بنتے ہیں۔ کامیابی تو یہ ہے کہ جدید اردو شاعری میں ایک شاعر فکر بروئے کار لاتے ہوئے داخلی اور خارجی زندگی کو مخصوص اکائی کی طرف گامزن کر سکے پھر دیکھنا یہ ہے کہ شعور جدید میں اظہار کس حد تک دل ودماغ پر اثر انداز ہوتا ہے یہاں قابل فہم تمثیلیں، علامتیں، استعارے، تشبیہات اور فنکارانہ صلاحیتوں کا اظہار دراصل شاعر کی وہ ٹیکنیک ہے جس کو استعمال کرتے ہوئے شاعر ذہنی تصویریں بناتا ہے جو دراصل قاری کو اس کیفیت میں لے جاتی ہیں جہاں واردات کے دوران خود شاعر موجود ہوتا ہے یا دوسرے لفظوں میں قاری میں شاعر کی روح حلول کر جاتی ہے اور کبھی کبھی یہ کیفیت بازگشت یا خود کلامی بن جاتی ہے۔ انہیں کیفیات اور صفات سے بھرپور شاعر محترم انجم سلیمی جو ''ہستی کے تشخص''، ''وجود کی لاحاصلی اور ذات کے کرب'' کو اپنے شعری مجموعہ ''میں'' میں بیان کرتے ہیں۔ دیکھیے کیا خوبصورت شعر ہے:

میں عدم میں کہیں پڑا ہوا تھا
کالعدم کر دیا گیا ہے مجھے

انجم سلیمی اپنی ذات کی اکائی میں گم ہو کر باطن کی زبان اور وجدان کے لمحوں میں جو بھی تخلیق کرتے ہیں اس لمحے کے دوران وہ خارجی منظر نامے اور سماجی تناظر سے بالکل کٹ جاتے ہیں بعض جدید مفکرین اور فلسفیوں نے اسے ''لازمانیت کی حالت'' سے تعبیر کیا ہے جہاں شاعر اپنی تخلیق کی صورت وہ معنی سے بیخبر ہوتا ہے اور اصل صورتحال کا سامنا اس وقت درپیش ہوتا ہے، جب عالم ہوش میں آنے کے بعد وہ اپنی تخلیق میں سماجی اور عصری شعور کی جھلک دیکھتا ہے۔ اسی تناظر میں انجم سلیمی کے خوبصورت اشعار دیکھیے:

ظہور کشف وکرامات میں پڑا ہوا ہوں
ابھی میں اپنے حجابات میں پڑا ہوا ہوں □

مجھے یقیں ہی نہیں آرہا کہ یہ میں ہوں
عجب توہم وشبہات میں پڑا ہوا ہوں

خود آگہی کا جو مجھ پر نزول جاری ہوا
میں کیا کہوں کہ یہ رحمت ہے یا مصیبت ہے

میں جب وجود سے ہوتے ہوئے گزرتا ہوں
خود اپنے آپ پہ روتے ہوئے گزرتا ہوں

خود اپنے تغافل سے میں برباد ہوا ہوں
اب جو بھی ہوں الزام زمانے پہ نہیں ہے

انجم سلیمی کا اپنے نفسیاتی تجربات اور مشاہدات کی ہمہ گیری ''میں'' کے علامتی اسلوب کو فکری و نظری شعور اور جدید حسیت کے تحت شعریات کا جز بنانا کمال فن اور ندرت تفکر کا بہترین نمونہ ہے جہاں داخلیت کے ڈانڈے جدیدیت سے ہمکنار ہوتے ہیں۔ سترہویں اور اٹھارویں صدی کے عقلی اور تصوراتی فلسفے نے انسان کی ذات کو ایک ایسی حقیقت قرار دیا تھا جو کہ منطق کے ضابطوں کے اصولوں کی طرح مکمل ہے ان کا ماننا تھا کہ انسان دراصل لافانی صفات سے مزین ہے اور کوئی بھی ناگہانی داخلی یا خارجی حادثہ اس کے اصل جوہر کو ضائع نہیں کر سکتا لیکن بیسویں صدی تاریخ کے اس حسین خواب کی بھیانک تعبیر انسانیت کے سامنے پیش کر رہی تھی اور انسان اپنی روح کی گہرائیوں میں اتر کر اس تلخ حقیقت کو پا رہا تھا کہ فنائیت اور نیستی اس کے وجود کا لازمی جز ہے۔ انجم سلیمی کے ہاں یہ کیفیت کس طرح وارد ہوتی ہے ملاحظہ کیجئے

یہ زمانہ مرا زمانہ نہیں
کہاں لے کر میں آ گیا خود کو
وہی زمانہ مری راہ روک لیتا ہے
میں جس زمانے سے ہوتا ہوا گزرتا ہوں

میں خود کو ٹھیک سے اب تک مٹا نہیں پایا
کہیں کہیں کوئی میرا سراغ رہ گیا ہے

نطشے انسان کی ''انفرادیت'' کو اجاگر کرنا چاہتا تھا اور اس کا کہنا تھا کہ فطرت اپنی ذات میں لایعنی اور غیر منطقی ہیولوں کا مجموعہ ہے اور صرف انسان اپنی قوت ارادی کو اس میں سرایت کر کے اس کا اور اپنا منطقی جواز پیدا کر سکتا ہے گویا انسان اپنی قوت ارادی کے ساتھ، جو اس کے وجود کا بے مثال مظہر ہے، اس کائنات کا مرکزی کردار ہے۔ انجم سلیمی کہتے ہیں:

مجھ کو مشکل میں ڈال دیتی ہے
اکثر اوقات خیر خواہی مری

کسی طرح سے میں ٹل جاؤں اپنی مرضی سے
سو بار بار ارادہ بدل کے دیکھتا ہوں

کیونکہ جدیدیت کی ساری لہریں ''انسان پرستی'' سے ہوتی ہوئی گزرتی ہیں جہاں روایت کی نفی یعنی ترقی پسند تحریک سے انحراف کے بعد فرد کے داخلی کرب کا اظہار اور خارجیت سے داخلیت یا بھیڑ سے تنہائی کی طرف آغاز ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب میں جدیدیت اپنا اظہار اور عقل پرستی کے بیانیہ سے کرتی ہے اور ایسے میں شاعر سماج کو مسترد کرتے ہوئے ایسے ماحول کو اپناتا ہے جہاں بیگانگی کی حمایت حاصل ہے۔ بیگانگی کا یہ تصور سب سے پہلے ہیگل نے پیش کیا، اس کا کہنا تھا کہ انسان تمام سماجی اداروں مثلاً زبان، قانون، ریاست، مذہب، اور فلسفہ وغیرہ کی تخلیق کرتا ہے اور ذہن ان اداروں کی پرداخت میں اپنی روح کو منجمد کر دیتا ہے، یہ معروضی ادارے اس کی ہستی کا خارجی مظہر ہیں لیکن پھر بھی بدقسمتی سے یہ اس سے علیحدہ اپنا ایک مقام رکھتے ہیں اور یہی فرد کی بیگانگی کی علامت ہے لیکن ہیگل کے نزدیک یہ بیگانگی ایک عارضی مظہر ہے اور ذہن کو اپنے ارتقائی سفر میں اس مرحلے سے لازمی گزرنا ہوتا ہے اور بالآخر جب یہ کسی عظیم تر ترکیب میں ضم ہو جائے گا تو ذہن کی بیگانگی اور اجنبیت زوال پذیر ہو جائے گی اور معروضیت و موضوعیت کا امتیاز ختم ہو جائے گا۔ اس رجحان کے قریب تر اشعار ملاحظہ کیجئے

خود اپنے آپ سے مل کر بھی میں نے دیکھ لیا
کسی سے میری طبیعت نہیں ملی ابھی تک

اسے لئے تو بہت مختلف ہے یہ مجھ سے
زمانے کو مری صحبت نہیں ملی ابھی تک

میں جی رہا ہوں کسی اور کے لیے انجم
خود اپنے واسطے مہلت نہیں ملی ابھی تک □

کہاں سماؤں؟ بدن خاک ہو چکا ہے مرا
پلٹ کے آنے میں تاخیر ہو گئی مجھ سے

کیا گمہ ہے، پتہ نہیں چلتا
مجھ سے تکرار ہو رہی ہے مری

میں وہاں پر بہت اکیلا ہوں
جہاں بھر مار ہو رہی ہے مری

کچھ اور بھی ہے دل میں گھٹن کے سوا ضرور
اک دن میں میرا دوسرا چکر ہے باغ میں

چونکہ فلسفہ جدیدیت کے ساتھ ہی ساختیات کی ابتدا بھی ہوء جو باقاعدہ ایک تحریک نہیں بلکہ ایک طریقہ کار کا نام ہے جس میں نئے انداز فکر کے ساتھ زبان کی ماہیت، ادیب کی شخصیت اور معنی وحقائق کے جامد خیالات کو رد کرتے ہوئے فرد کی سماجی و انسانی روایات سے وابستگی کو بھی رد کرتی ہے یعنی ادب حقیقت کا عکس یا ادیب کی شخصیت کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے درمیان مقدمے میں اول الذکر کی باد کے بعد ساختیات اور پس ساختیات نے آکر ادب کے بکھیڑے کو ہی ختم کر دیا اور لکھنے والے، قاری اور متن کے معنی ومقاصد سب کی ہی موت کا اعلان کر دیا اور حکم صادر کیا کہ صرف متن کا ہی وجود ہے جس میں زبان کے لسانی نظام کی نسبتوں کے حوالے سے مطالعہ کرنا ہی عصری صداقت ہے لیکن انجم سلیمی تو کچھ اور کہتے ہیں:

زمیں کو بوسہ دیا آسماں پہ پاؤں رکھا
خود اپنے نام پہ، اپنے نشان پہ پاؤں رکھا

بہت چچا ہے وہاں روشنی کا یہ پیوند
میں جب چراغ بکف کہکشاں پہ پاؤں رکھا

جو لفظ روندے پڑے تھے اٹھا کے چوم لیے
معانی طاق میں رکھے، زباں پاؤں رکھا

میں اپنی موج میں رہتا ہوں چاہے دشت میں ہوں
سو دیکھ بھال کے ریگِ رواں پہ پاؤں رکھا

مری طلب میں تم آگے نکل گئے ہو میاں
وہ نقش پا نہیں میں تھا، جہاں پہ پاؤں رکھا

شاعری شعور کی ترسیل کا نام ہے اور گزرے زمانوں کا احاطہ عصر حاضر کے معنوی تناظر میں کرتے ہوئے شعوری آگاہی فراہم کرتی ہے۔لہٰذا کسی بھی فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ ساختیات اور پس ساختیات کی شرائط پر نہیں کیا جاسکتا کیونکہ ہر شعر یا فن پارے میں شاعر خود جگہ جگہ موجود ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو بھی معنی کی کثرتیت سے مستفید ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے۔آیئے دیکھتے ہیں انجم سلیمی یہ مواقع کس طرح مہیا کرتے ہیں:

کھینچا ہوا ہے گردشِ افلاک نے مجھے
خود سے نہیں اترنے دیا چاک نے مجھے

اپنے سوا جہاں میں کوئی سوجھتا نہیں
لا پھینکا ہے کہاں مرے ادراک نے مجھے

ابد کا پہلا کنارہ نظر نہیں آتا
مرے سفر کا اشارہ نظر نہیں آتا

مرا وجود دھڑکنے لگا جسے سن کر
یہ کس نے مجھ کو پکارا؟، نظر نہیں آتا

کبھی کبھی تری لو سی ابھرتی ہے مجھ میں
ابھی تو سارے کا سارا نظر نہیں
آتا

جہاں جبینوں پہ شکنیں دکھائی دینے لگیں
میں اس جگہ پہ دوبارہ نظر نہیں آتا

میں اپنے شور و شر سے کسی روز بھاگ کر
اک اور جسم میں کہیں آرام کرکے آؤں

عمر کی ساری تھکن لاد کے گھر جاتا ہوں
رات، بستر پہ میں سوتا نہیں، مر جاتا ہوں

اکثر اوقات بھرے شہر کے سناٹے میں
اس قدر زور سے ہنستا ہوں کہ ڈر جاتا ہوں

سہما رہتا ہوں بہت حلقہء احباب میں، میں
چاردیواری میں آتے ہی بکھر جاتا ہوں

میرے آنے کی خبر صرف دیا رکھتا ہے
میں ہواؤں کی طرح ہو کے گزر جاتا ہوں

کسی فن پارے کی پراسراریت دراصل اس کے متن میں پوشیدہ ہوتی ہے۔انجم سلیمی کا متکلم یعنی ''میں'' دراصل ان کا مذہب، اعتقاد، ان کے معاشرتی، معاشی، سیاسی اور ثقافتی اثر کا مظہر ہے لہٰذا شاعر کی ذات کی نفی ممکن نہیں ہے، یہی پس منظر شاعری میں معنی اور جدت پیدا کرتا ہے اور شاعر آزادانہ طور پر جذباتی، محسوساتی اور حسیاتی سطحوں پر خود سے الگ ہوکر خود کو قاری کے حوالے کردینے میں ہی راحت محسوس کرتا ہے اور میرے نزدیک قاری کے لیے اس سے بڑا انعام کچھ اور نہیں۔اس تناظر میں انجم سلیمی کے اشعار دیکھیے:

دم بخود سوچتا رہتا ہوں کہیں سچ تو نہیں
لوگ جو کچھ مرے بارے میں بتاتے ہیں مجھے

میری مٹی سے بہت خوش ہیں مرے کوزہ گر
ویسا بن جاتا ہوں میں جیسا بناتے ہیں مجھے

میرے حق میں نہیں گواہی مری
اس سے ثابت ہے بے گناہی مری

بےسود ہوگیا ہوں تو حاصل کہاں گیا
اے اصل زر، میں کونسی مد میں پڑا رہوں

میرے بارے ہے سوالات تھے،کیا پوچھتا میں
مجھ کو معلوم جو تھا، کچھ بھی نہیں جانتا میں

دور جدید کو آفت زدہ قرار دینے والوں میں صفحہ اول پر ہربرٹ مارکوزے کا نام ہے اور اس کے خیال میں انسانی تہذیب کا زوال سترہویں صدی میں روشن خیالی کے دور سے ہی شروع ہوگیا تھا۔ اس انسانی عقل کی جولانی وجدت نے ایسے ایسے کمالات دکھائے کہ عقل حیران رہ گئی پھر صنعتی انقلاب نے ترقی کی چنگاری پر مہمیز کا کام کیا اور انسان مشین کے ہاتھوں بےبس ہوگیا (چونکہ فرد کی اہمیت اس بات پر تھی کہ فرد پیداوار اور دولت میں کس قدر اضافہ کرسکتا ہے اس لئے افراد کی ایک ایسی جماعت کی ضرورت محسوس کی گئی جو معاشی خوشحالی میں، جو صرف ایک مخصوص طبقے کے لیے تھی، اضافہ کر سکے) یہاں انسان ایسے غیر انسانی اور غیر روحانی قوتوں کے زیر اثر آجاتا ہے جس میں اس کا انفرادی تشخص ناپید ہوجاتا ہے کیونکہ یہ نظام صرف یہ دیکھتا ہے کہ افراد روحانی اور تخلیقی صلاحیتوں کو سرمائے کی شکل میں کس قدر منجمد کر سکتے ہیں، نتیجتاً انسان اس غیر انسانی ماحول میں فطرت، معاشرے اور خود اپنی ذات سے مغایرت کے رشتے سے جڑے جاتا ہے اور مغائرت کی یہ وجودی کیفیت انسان میں تنہائی، لامکانی اور فنائیت کے تصورات کو بیدار کرتی ہے۔ ایسے ہی تناظر میں انجم سلیمی کچھ یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

ہے کون کون مرے ساتھ اس مصیبت میں
میں اپنے ساتھ نہیں ہوں، مجھے شمار نہ کر

خود کو دھتکار دیا میں نے تو اس دنیا نے
مری اوقات سے بڑھ کر مری عزت کی ہے

جب خدا بھی نہیں تھا ساتھ مرے
مجھ پہ بیتی ہے ایسی تنہائی

میں اندھیرے میں ہوں مگر مجھ میں □
روشنی نے جگہ بنا لی ہے

اچھا بھلا پڑا تھا میں اپنے وجود میں
دنیا کے راستے پہ مجھے رکھ دیا گیا

مارکوزے نے صنعتی کلچر پر تنقید بڑے مؤثر انداز میں کی۔ اس کا کہنا تھا کہ بیسویں صدی کے آغاز یعنی صنعتی دور میں فرد کی بےبسی اپنی انتہا کو پہنچ گئی اور فرد پر معاشرتی جبر کے نئے باب کھلے اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ٹیکنالوجی پر انسان کی قدرت ہی اس کے لئے سب سے بڑا عذاب بن گئی۔ مارکوزے کے خیال میں عصر جدید کا المیہ آلاتی عقل کی بالادستی ہے اور عقل انسانی خود اس جال میں پھنس گئی۔ انسان تنقیدی عقل کا استعمال گویا بھول گیا اور آلاتی عقل کا غلام بن بیٹھا جس کا مقصد محض مادی، اقتصادی اور ٹیکنالوجی کی ترقی ٹھہرا اور اس طرح اپنی فلاح کے لئے انسان کی غور و فکر کی صلاحیت مفقود ہوگئی اور اس نے گویا '' یک رخہ انسان '' پیدا کیا۔ جس کی عقل خود پر اور اپنے کیے پر تنقید کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھی اور اس کا دوسرا رخ، جو کہ تخلیقی اور تنقیدی تھا، استعمال نہ ہونے کی وجہ سے مفلوج ہوگیا گویا عصر جدید کا '' یک رخہ انسان '' اپنے دوسرے رخ سے واقف نہیں اور اس یک رخی نے انسان کو دکھ اور درد و الام کے سوا کچھ نہیں دیا۔ خوف و ہراس، بےاطمینانی، اضطراب، بےچینی، اجنبیت، بیگانگی ذات اور خود غرضی اس یک رخی کا انعام ہے جس کی وجہ سے انسان اس معاشرے میں بدمزہ اور بے رنگ زندگی گزار رہا ہے مگر مارخوزے کی طرح میں بھی ناامید نہیں ہوں اور عصر حاضر کے انسان کو ادب جمالیات اور آرٹ کی طرف رخ کرنے کی تجویز پیش کرتی ہوں کیونکہ مارخوزے کی طرح میں بھی اس بات پر یقین رکھتی ہوں کہ انفرادیت کے اظہار کے لئے آرٹ سے زیادہ سے بہتر کوئی پیرایہ نہیں۔ انسان کی طبیعت میں ایک کیفیتی تبدیلی زندگی کے معیار کو بڑھانے میں مددگار ہوتی ہے کیونکہ آرٹ ہمیشہ زندگی پر غیر شعوری اور بالواسطہ اثر ڈالتا ہے۔ مارکوزے کا یہ بھی ماننا ہے کہ تخلیق کار معاشرے سے متعلق کوئی مثبت نقطہ نظر پیش نہ کرے کیونکہ ایسا کرنا خود فن کی نفی ہے، فنکار کے فن پارے البتہ کسی انقلاب کا پیش خیمہ ضرور ہوسکتے ہیں غرض کہ مارکوزے کے مطابق تخلیقی اور تنقیدی عقل جو عقل کا دوسرا رخ ہے مفلوج رہے گی عصر حاضر کے انسان کی بےچینی نہیں جائے گی جب تک عقل کا تخلیقی اور تنقیدی رخ بیدار انہیں ہوگا اور انسان کے الام میں کمی آنے کا کوئی امکان نہیں۔ عقل کو جھنجوڑنا آنے والی صدی کے انسان کے لیے چیلنج ہے اور یہ چیلنج انجم سلیمی جیسے تخلیق کار قبول کیے بیٹھے ہیں:

دن لے کے جاؤں ساتھ اسے شام کر کے آؤں

بے کار کے سفر میں کوئی کام کر کے آؤں

چلا، ہوس کے جہانوں کے سیر کرتا ہوا
میں خالی ہاتھ خزانوں کی سیر کرتا ہوا

خدا کے خود ہی خدوخال وضع ہونے لگے
یقین کو دل میں جگہ دی، گماں پہ پاؤں رکھا

گزر رہے تھے شب و روز، وقت ٹل رہا ہے تھا
اسی طرح کا مرا بھی حساب چل رہا تھا

اور کب تک اسے حیرانی سے دیکھے جاؤں
یار اس دنیا میں تو کچھ بھی عجب ہے ہی نہیں

جانتا ہوں کہ ہوس کیا ہے، ضرورت کیا ہے
مطمئن ہوں کہ مجھے کوئی طلب ہے ہی نہیں

اگرچہ کچھ بھی نہیں ہے یہاں پہ دیکھنے کو
میں پھر بھی چشم تماشہ بدل کے دیکھتا ہوں

کسی طرح سے نظر مطمئن نہیں ہوتی
ہر ایک شیٔ کو دوبارہ بدل کے دیکھتا ہوں

میں گردوپیش کو تبدیل کرنے سے پہلے
کچھ اور اس کے علاوہ بدل کے دیکھتا ہوں

کہیں بھی دل جو نہیں لگ رہا مرا انجم
تو کائنات کا نقشہ بدل کے دیکھتا ہوں

میں اگر وقت ہی گزارتا ہوں □
کس لیے اتنی جان مارتا ہوں

کوئی تو ہے یقیں سا ہے مجھ میں
کوئی تو ہے جسے پکارتا ہوں

''میں'' کی بنیادی اصلیت یا تشخص کو دراصل انجم سلیمی کی 'مکمل ذات' تصور کیا جائے انجم سلیمی جیسے تخلیق کاروں کو پڑھنے کے بعد یہ یقین ہو جاتا ہے کہ انسان جدید دور کے الام سے نبرد آزما ہونے کے ساتھ ساتھ ذات کے تشخص کو فکری اور نظری سطح پر برتنے کا فن سیکھ چکا ہے اور اسی وسیلے سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور فن کو قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہے۔ چونکہ تخلیق کائنات کا عمل جاری و ساری ہے لہٰذا تخلیقی عمل کی ہمیشگی اور ہمہ گیر تسلسل انسانی فکر کو ہمہ جہتی فراہم کرتا ہے اور تخلیق کار چونکہ فطرت کا نقال ہے لہذا کائنات میں موجود علامتیں تشبیہات اور استعاروں کی اپنی تخلیق میں پیوند کاری کرتا ہے، انسانی فکر ارتقا کے مراحل سے گزرتی رہے گی، تخلیق کار اپنی ذات کے تشخص کو پالینے کے بعد بصارت اور فراست کے پردے اٹھاتا ہے تو لفظوں، رنگوں اور مٹی سے ایسی تصویریں بناتا ہے جو اس کی فکری ہمہ جہتی کی اعلی مثال ہیں اور معاشروں اور تہذیبوں میں انقلاب کا پیش خیمہ بن جاتی ہیں۔ آیئے دیکھتے ہیں انجم سلیمی نے ذات کے انکشافات سے کیا کیا پردہ اٹھائے ہیں:

کون سا خود سے ہمیشہ ملا کرتا تھا مجھے
کیا ضرورت تھی مرے بارے بہت سوچتا میں

اپنے اندر ہی کہیں ڈھانپ لیا ہے خود کو
ایسے کچرے کو زمانے میں کہاں پھینکتا میں

میرا ہونا، میرے ہونے کی گواہی تو نہیں
میرے آگے میرا انکار پڑا ہے مجھ میں

اپنی بینائی پہ اعصاب پہ چھایا ہوا میں
ہائے یہ میں، جو مری جان کو آیا ہوا میں

میں نے بھی مجھ کو مرے سامنے شرمندہ کیا
میری نظروں میں بھلا کیا رہی عزت میری

نسبت سے ماورا بھی کہیں ہونا چاہیے
میں ہوں، مرا خدا بھی کہیں ہونا چاہیے

انجم سفر کٹھن سہی تسخیر ذات کا
لیکن مجھے خوشی ہے میرا ہم سفر میں ہوں

میں خود سے مل کے کبھی صاف صاف کہہ دوں گا
مجھے پسند نہیں ہے مداخلت اپنی

دل وہاں ہے کہ جہاں میں نہ مرا سایا ہے
کس جگہ لاکے مجھے وقت نے ٹھہرایا ہے

میں آج خود سے ملاقات کرنے والا ہوں
جہاں میں کوئی بھی میرے سوا نہ رہ جائے

اک ایسی ساعت تخلیق سے بھی گزرا ہوں
جب اپنے آپ کو لگنے لگا خدا کی طرح

کل رات مجھ کو چوری کیا جا رہا تھا یار
اور میرے جاگنے پہ مجھے رکھ دیا گیا

مجھ سے دیکھا نہ گیا، لوگ مجھے دیکھتے ہوں
میں نے دیکھا، میں نظارے سے نکل آیا ہوں

□

مرزا اطہر بیگ کا ناول: ''صفر سے ایک تک''

___امان اللہ محسن___

''صفر سے ایک تک سائبر سپیس کے منشی کی سرگذشت'' کے نام سے مرزا اطہر بیگ کا یہ ناول 2009ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ اردو ناول کی روایت میں اس طرح کا ناول پہلے نہیں لکھا گیا۔ اگر اس ناول کو ایک تجرباتی ناول کہا جائے تو مبالغہ آرائی نہیں ہوگی۔ یہ صحیح معنوں میں ایک عجیب وغریب اور انوکھا ناول ہے۔ اس ناول کو موضوع، زبان، تکنیک، بیانیہ، کردار نگاری، ماحول اور نقطۂ نظر کے حوالے سے دیکھا جائے تو اردو زبان میں یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ یہ ناول صحیح معنوں میں مابعد جدید بیانیے کا حامل ہے۔ اس ناول میں روح عصر کی نہ صرف تخیل آمیز جلوہ گری نظر آتی ہے، بلکہ فرد اور سماج کی داخلی اور خارجی سطح پر جاری کشمکش کا بھی مرزا اطہر بیگ نے فن کارانہ چابک دستی سے پردہ چاک کیا ہے۔ عصرِ حاضر IT کے انقلاب سے عبارت ہے۔ سائبر سپیس کا جہاں ایک ایسی طلسماتی دنیا ہے، جو انسان کو جہاں لامحدود وسعت اور آزادی کا مژدہ سناتا ہے وہاں انسانی بے بسی کو بھی آشکار کرتا ہے۔ ترقی یافتہ ممالک میں IT نے انسان کو بے پناہ آزادی اور آسائشوں سے نوازا ہے جب کہ پاکستان جیسے ترقی پذیر ملک کا سماج اور فرد اکیسویں صدی کے اس انقلاب سے مستفیض ہونے کے بجائے استحصال اور ذلت کا شکار ہے۔ پاکستانی سماج میں اکیسویں صدی کے IT کے اس انقلابی دور میں بھی انسانیت کے شکار کا پراسرار کھیل جاری وساری ہے۔ شکاری کون ہے اور شکار کس کا کیا جا رہا ہے؟ مرزا اطہر بیگ نے مذکورہ ناول میں اس سوال کا جواب ''طنزِ خفی''، ''کھیل تماشا'' اور ''بلیک کامیڈی'' جیسی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے بھرپور اور موثر انداز سے دیا ہے۔ یہ اصطلاحات مابعد جدیدی فکر سے وابستہ ہیں۔

مرزا اطہر بیگ کا ناول 'صفر سے ایک تک' عام سائز کے تین سو بانوے صفحات پر مشتمل ہے، لیکن اس محدود کینوس پر ناول نگار نے جس طرح معاصر پاکستانی سماج اور فرد کی زندگی کے متنوع رنگوں کو برت کر ایک پورٹریٹ بنایا ہے، وہ نہ صرف قابلِ داد ہے بلکہ حیرت زا بھی۔ ناول کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح ناول نگار کا سروکار صرف سماجی حقائق اور فرد کی زندگی سے ہی نہیں ہوتا بلکہ تخیل کی بوقلمونی سے بھی ہوتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے ناول میں مواد کا ٹریٹمنٹ بھی بڑے انوکھے اور منفرد انداز

میں کیا ہے۔ان کے اس انداز کا تعلق کسی بھی لحاظ سے اردو کے کسی تاریخی یا معاصر تخلیق کار سے نہیں جوڑا جا سکتا ہے۔اس حوالے سے بھی دیکھا جائے تو مرزا اطہر بیگ کا یہ ناول اپنی روایت آپ ہے۔

ناول کے عنوان سے ہی اس کی جدت اور انفرادیت آشکار ہے۔مصنف نے کمال مہارت سے ناول کے آخر تک اس جدت اور انفرادیت کو نہ صرف برقرار رکھا ہے بلکہ ناول کا ایک ایک لفظ اور جملہ اس بات پر دال ہے کہ ناول نگار یہ سب کچھ اپنے منفرد تخیل کی اتھاہ گہرائیوں سےکھنگال کھنگال کر نکال لایا ہے۔اس ناول کا موضوع اپنی زبان بھی خود ہی اپنے ساتھ لایا ہے۔ناول نگار نے ناول میں جا بہ جا IT سے متعلقہ اصطلاحات اور کمپیوٹر سائنس کی زبان استعمال کی ہے لیکن ناول کو پڑھتے ہوئے کہیں بھی احساس نہیں ہوتا کہ زبان و بیان میں کوئی مصنوعی پن ہے۔مرزا اطہر بیگ نے ناول میں انگریزی، پنجابی زبان کے الفاظ اور اصطلاحات کا بھر پور اور کچھ فرانسیسی زبان کے الفاظ کا بھی استعمال کیا ہے۔ناول کی زبان نہ تو کتابی ہے، نہ ادبی اور نہ ہی محاوراتی ہے،لیکن اس کے باوجود کہیں بوریت ہے اور نہ ہی اردو سے لاتعلقی اور اجنبیت کا احساس۔یہی ناول نگار کا کمال ہے کہ اس نے اپنے مواد،موضوع،کردار،ماحول اور نقطۂ نظر کے مطابق زبان و بیان کا برمحل استعمال کیا ہے۔

ناول کا آغاز منشی ذکا اللہ ذکی، اپنی سرگذشت سے کرتا ہے۔لیکن ذکی یہ سرگذشت،آپ بیتی کے روایتی انداز میں بیان نہیں کرتا جیسا کہ سرگذشت کے لفظ سے شائبہ ہوتا ہے۔ناول نگار نے ذکی کی یہ سرگذشت ایک کھیل کے طور پر بلیک کامیڈی کیانداز میں بیان کی ہے۔ذکی کی یہ سرگذشت،ناول کے ختم ہونے کے بعد بھی ختم نہیں ہوتی بلکہ کھیل کی طرح جاری رہتی ہے۔بلیک کامیڈی کی اردو ناول میں اس سے عمدہ مثال ابھی تک سامنے نہیں آئی۔مغربی ناول اور ڈرامے میں تو اس کی مثالیں موجود ہیں جیسے ہیڈا گیبلر کا ڈراما ''ویٹنگ فارگاڈو'' ہے، جب کہ ہمارے ہاں مرزا اطہر بیگ کے مذکورہ ناول سے پہلے اس انداز میں ناول یا ڈرامہ لکھنے کی کوئی مثال نہیں ملتی۔مرزا اطہر بیگ کے ناول میں موجود کرداروں کو پیش آنے والے دہشت انگیز اور المیاتی واقعات کو ناول نگار جس انداز سے پیش کیا ہے،اس سے بہ ظاہر تو ہنسی آتی ہے لیکن یہ اندازِ طنزِ خفی کا ہے۔ایسے لگتا ہے کہ کردار اپنی تضحیک،ذلت،استحصال،دہشت،بے بسی اور ہر وقت سر پہ منڈلاتی موت، کا مذاق اڑا رہے ہیں اور زندگی کی اس صورتِ حال سے لطف اندوز ہو رہے ہیں، جب کہ درحقیقت ایسا ہے نہیں۔

اس ناول کا بیانیہ جس طرح تشکیل پایا ہے اس کے وسیلے سے ناول نگار نے ناول میں بہت سارے اسرار کو سمو دیا ہے۔ناول کو پڑھتے ہوئیایسے لگتا ہے کہ قاری نہ صرف واقعاتی سطح پر حظ اٹھا رہا ہے بلکہ فکری اور تخیلاتی تسکین کے ساتھ ساتھ،اپنی ذات اور سماجی حقائق کیاسرار و رموز بھی قاری پر منکشف ہوتے جا رہے ہیں۔میلان کنڈیرا نے کہا تھا کہ ''ناول کا مطلب اس وقت نکلتا ہے، جب وہ انسانی وجود کے کسی نامعلوم پہلو کی نقاب کشائی کرتا ہے۔'' تو مرزا اطہر بیگ نے اپنے کرداروں کے

توسل سے وجود کی ناشناسہ قلم رو کے کئی امکانات ہمارے سامنے لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ناول نگار ناول کے وسیلے سے صرف حاضر و موجود کے اسرار و رموز کا ہی پردہ چاک کرنے کا پابند نہیں بلکہ وہ اپنے زرخیز تخیل کو بروئے کار لا کر سماج اور وجود کے پیش آمدہ امکانات کو بھی ناول میں سمو سکتا ہے۔جیسے مذکورہ ناول میں ناول نگار نے ملک میں موجود بدعنوانی کے عفریت کے خاتمے کے لیے ایک امکان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ناول نگار نے اس امکان کے متعلق 'سرکاری وعدہ معافی' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

ناول کا آغاز ہی قاری کے حواس کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے کہ پھر آخر تک یہ گرفت قائم رہتی ہے۔ناول اس طرح شروع ہوتا ہے 'میرا نام ذکا اللہ ہے۔پیار سے بعض لوگ مجھیذ کی اور دھتکار سے ذکو کہتے ہیں'۔اس طرح ناول نگار نے ناول میں قاری کی دلچسپی کو نہ صرف سماج اور فرد کی داخلی اور خارجی کشمکش پر مبنی واقعات کے وسیلے سے قائم رکھا ہے بلکہ زندگی اور سماج سے حاصل کردہ سنجیدہ اور تلخ واقعات کو ناول میں غیر سنجیدگی سے برت کر ناولی فن پر اپنے فطری اختیار کا ثبوت پیش کیا ہے۔اگر ناول کو حقیقی زندگی اور سماجی حقائق کی کھتونی بنانا ہے تو یہ کام تو مورخ بھی کر لے گا۔ناول نگار کا منصب نہ تو وقائع نگاری کا ہے، نہ مصلح اور نہ ہی پیغمبر کا، بلکہ اس کا کام قاری کو ناولی دانش کے وسیلے سے کچھ نیا اور انوکھا پیش کرنا ہے جس کا زندگی اور سماج سے تعلق بھی ہو۔فکشن کے بارے کہا گیا ہے کہ یہ حقیقت نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کا سوانگ بھرتا ہے۔مرزا اطہر بیگ نے پاکستانی سماج اور اس سے وابستہ زندگی کی حقیقت کا اس ناول میں جو سوانگ بھرا ہے اس سے کوئی شخص انکار نہیں کر سکتا۔ناول میں کوتل سالا راں گاؤں کے منشیوں کو سالار برادری کی منشی گیری کرتے ہوئے ایک صدی بیت چکی ہے۔ناول کے مرکزی کردار ذکی کے باپ، دادا اور پردادا، نسل در نسل ایک ہی خاندان کی منشی گیری کا پیشہ کر رہے ہیں۔سالاروں کی سرگرمیاں ایک صدی سے وسیع ترین معنوں میں ہمیشہ سے ہر طرح کے(حیوانی، انسانی اور ملکیتی کی کوئی تخصیص نہیں) شکار تک محدود رہی ہیں۔ناول میں اس طرح کے جملے عام ملتے ہیں جو ایک نئی لسانی تشکیل کو سامنے لاتے ہیں۔ناول میں سالار نیٹ ورک کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو پاکستانی سماج کے اشرافی، بالادست اور زور آور طبقے کی علامت ہے۔سالار نیٹ ورک ایک مافیا کی طرح پاکستان میں کام کرتا ہے جو ہر جگہ موجود بھی ہے اور غائب بھی۔سالار نیٹ ورک، IT نیٹ ورک، کمپیوٹر نیٹ ورک اور کمپیوٹر گیم کی اصطلاحات بڑی معنی خیز ہیں۔

ناول کھیل کے انداز میں لکھا گیا ہے جس کی ایک اپنی جگہ پر ایک گہری معنویت ہے۔ناول کی زبان و بیان میں اضافیت اور ابہام کا وصف ہے۔پورے ناول میں ایک کھیل کھیلا جا رہا ہے۔یہ کھیل مافیا اور عوام کے درمیان جاری ہے۔کھیل مافیا نے شروع کر رکھا ہے اور وہ اسے ہر حال میں شروع رکھنا چاہتا ہے اور ہر حال میں ختم بھی کرنا چاہتا ہے۔یہ ایک پیراڈاکس ہے۔یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ بہ یک وقت کھیل

شروع بھی رہے اور ختم بھی ہو۔ ناول کے بیانیے میں اس کا جواب موجود ہے کہ پاکستانی سماج کا سالار نیٹ ورک ہر وقت کوئی نہ کوئی کھیل شروع رکھتا ہے۔ جس کھیل کو شروع کرتا ہے اس کو ختم بھی کرتا ہے اور پھر ایک نیا کھیل شروع کر لیتا ہے۔ اس طرح مفتی جو کہ عوام ہیں وہ بہ یک وقت اس کھیل کا شکار بھی ہیں اور تماشائی بھی۔ ناول میں یہ کھیل بہ یک وقت ملک کے سب سے بڑے شہر لاہور میں بھی کھیلا جاتا ہے اور لاہور سے دور گاؤں کوتل سالاراں میں بھی۔ مافیا کی گرفت سے نہ تو بڑے سے بڑا شہر آزاد ہے اور نہ دیہات۔ ملک کا دوسرا بڑا شہر ناول میں ایک کردار زلیخا خلجی کیمقول دنیا کی خطرناک ترین جگہوں میں شمار ہوتا ہے۔ یوں تو ناول میں سماج کے بہت سے طبقوں سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو پیش کیا گیا ہے جن کی زبانی، انسانی وجود اور سماجی حقائق کو آشکار کیا گیا ہے۔ لیکن اصل میں پاکستانی سماج میں دو ہی طبقے ہیں۔ مقتدرہ کا اصل میں ایک ہی طبقہ ہے جس کو سپر سالار نیٹ ورک کے وسیلے سے ایک ہی دھاگے میں پرویا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اور دوسرا طبقہ استحصال اور ذلت کا نشانہ بننے والا عوام کا طبقہ۔

ناول میں موجود ہر کردار لمحۂ موجود یعنی روحِ عصر کی گرفت اور اندھی طاقت کے (حصولِ طاقت کے جنون میں یا اس کا شکار بن جانے کے) پنجے میں دکھائی دیتا ہے۔ طاقت کی جارحیت کے کھیل کا تماشا پورے ناول میں دکھایا گیا ہے۔ اکیسویں صدی کی آئی۔ ٹی کی اس طاقت کو جہاں ترقی یافتہ ممالک اپنے عوام اور ملک کے فائدے کے لیے استعمال کر رہے ہیں وہاں یہی طاقت ہمارے ایسے ممالک میں مافیا کے ہاتھ میں ہے جس سے عوامی استحصال اور ذلت کی رفتار مزید برق رفتار ہو گئی ہے۔ اس ناول میں جس انداز میں پاکستانی سماج کے تار و پود کے تمام تانے بانے ادھیڑے گئے ہیں وہ اس ناول کو اکیسویں صدی کے اب تک لکھے گئے چند بڑے ناولوں میں شامل کرتا ہے۔ جتنے موثر اور دلچسپ پیرایہ اظہار میں اس ناول کا بیانیہ تشکیل ہوا ہے، اس سے یہ بات عیاں ہے کہ لمحۂ موجود کی حقیقت کو گرفت میں لانے کے لیے اسی لسانی تشکیل کی پاکستانی سماج کو ضرورت ہے۔ اس ناول کا بیانیہ یہ بھی آشکار کرتا ہے کہ سائنسی دور کی سماجی اور افرادی حقیقتوں اور امکانات کو اردو زبان کے قالب میں بیان کرنا ہے تو یہی روش اختیار کرنا پڑے گی۔

مرزا اطہر بیگ نیا اردو ناول میں جس طرح پنجابی مزاحیہ اصطلاحات اور الفاظ کو تخلیقی سطح پر برتا ہے تو یہ اردو ناول پر اور اردو زبان کی تنگ دامنی پر لگنے والے الزامات کے حوالے سے بڑا خوب صورت اور موثر جواب ہے۔ انھوں نے جس انداز سے روحِ عصر کو ناولی دانش کے چوکھٹے میں بٹھایا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اگر ناول نگار کے پاس زرخیز ذہن اور زندہ تخیل ہو تو وہ ہر طرح کے موضوع کو کامیابی کے ساتھ نبھا سکتا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں خود بھی کئی نئی اصطلاحات اختراع کی ہیں جو صورتِ حال کی پوری طرح عکاسی بھی کرتی ہیں اور ہنساتی بھی ہیں۔ جیسے انھوں نے نام نہاد مکتبی دانشوروں کے لیے "کبہ گروپ" کی اصطلاح وضع کی۔ اسی طرح جھونکائی، گھناؤنی شام، مالک اناڑی اور ملازم اناڑی جیسی

اصطلاحات ناول میں استعمال کی ہیں۔ ناول نگار نے اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے آئی۔ ٹی کی زبان اور اصطلاحات کو بڑے موثر انداز سے اور برمحل استعمال کیا ہے۔ پورے ناول میں کہیں بھی نہیں لگتا کہ ناول نگار خواہ مخواہ ان الفاظ اور اصطلاحات کو گھسیٹ رہا ہے۔

یہ ناول مابعد جدید فکر کے حوالے سے بھی غور طلب ہے۔ جس طرح مابعد جدید فکر نے جدیدیت کے مہا بیانیے کا پردہ چاک کیا اور اس کی بالادستی کو معرضِ سوال میں لا کھڑا کیا، اسی طرح اس ناول میں بالادست طبقے کے نیٹ ورک کو زیردست طبقے کے مختلف کردار چیلنج کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ جس طرح مابعد جدید فکر اور اس کے حامل دانشوروں کو جدیدیت کی بنیادوں کو ہلانے کی ایک قیمت ادا کرنا پڑتی ہے اسی طرح اس ناول میں بھی بالادست طبقے، جس کو سپر سالار نیٹ ورک کی صورت میں ناول میں دکھایا گیا ہے، اس کی بنیادوں اور بالادستی کو خطرے میں لانے والے کرداروں کو بھاری قیمت ادا کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اس ناول میں ایک اور بات بڑی قابلِ غور ہے کہ پورے ناول میں آغاز سے انجام تک انتظار کی ایک کیفیت ہے، جو ناول کے اختتام پر مزید اذیت ناک اور کرب ناک صورت اختیار کر جاتی ہے۔ انتظار کی یہ کیفیت، آزادی کے اس خواب کا بھی استعارہ بنتی ہوئی دکھائی دیتی ہے جو ایک صدی سے بھی لمبے عرصے پر محیط ہے اور ہنوز پوری طرح شرمندۂ تعبیر ہونے کا منتظر ہے۔

چھوٹے اور محدود کینوس پر اس ناول میں زندگی اور سماج سے وابستہ ہر مظہر کی جتنی بوقلمونی ہے، یوں لگتا ہے واقعی قطرے میں دجلہ سمونے کا ہنر کیا گیا ہے۔ ناول کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ نہ صرف موجود سوالات کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے بلکہ نئے سوالات پیدا بھی کرتا ہے۔ اس ناول کو پڑھنے سے قاری کے ذہن میں بھی نئے سوال جنم لیتے ہیں اور اس ناول نے بھی نئے سوالات اٹھائے ہیں۔

وبا، بارش اور بندش

محمد حمید شاہد

گزر چکے دو دنوں میں تو جیسے جاڑا مڑ کر پھر سے آ گیا تھا اور آتے ہی یوں ہڈیوں میں رچ بس گیا تھا کہ لگا اب یہ جانے کا نہیں۔ اپریل کا مہینہ آ لگا تھا، ہم حکومتی اعلان کے مطابق لاک ڈاؤن کی وجہ سے کمروں، لاؤنج اور حد سے حد باہر پورچ تک محدود ہو کر رہ گئے تھے مگر دو روز پہلے مطلع بالکل صاف تھا اور سورج اس شدت سے چمکتا تھا کہ باہر کی تپش اندر آتی تھی۔ ایسے میں یہ کیوں نہ سمجھا جاتا کہ لو جاڑا تو گیا۔ ہم بھی یہی سمجھے تھے لیکن ادھر بیگم نے بچوں کی مدد سے گرم کپڑوں کو تہہ کر کے اسٹور میں پھینکوایا اُدھر بادل کی ٹکڑیاں آسمان پر نمودار ہو گئیں اور وہاں سارے میں تہہ بہ تہہ جمع ہوتی گئیں۔ پہلے یخ ہوائیں چلیں، اتنی تند اور تیز کہ صدر دروازے کی ریخوں چولوں کے نہ نظر آنے والے چھیدوں اور جھریوں سے گھر میں گھستی چلی آئیں۔ ہوا کا زور ٹوٹا تو بادل پورے جلال سے گرجنے لگا، بجلی کڑکی اور چھم چھم بارش برسنے لگی۔ اس بارش نے جاتے موسم کو واپس بلا لیا۔ سردی بڑھ گئی تو ہم ٹھٹھرنے لگے۔ ہیٹر دھکایا ہاتھ تاپے مونگ پھلیاں، پکوڑے، سوجی کا حلوہ؛ ہر وہ حیلہ کیا جو اس موسم میں کیا کرتے تھے مگر رگوں میں تو جیسے جما ہوا لہو بہنا بھول گیا تھا۔ مجبوراً ایک ایک کر کے اسٹور میں رکھے گرم کپڑے پھر سے نکال لائے۔ رات بھر مینہ برستا رہتا۔ دن کو کچھ لمحوں کے لیے دھوپ نکلتی تو بھی اندھی، اور لگتا جیسے بدلیاں اوڑھے سورج پورا باہر نکلا تو اسے بھی کپکپی آ لے گی۔ ایسے میں کہ جب یونیورسٹیاں، دفاتر، مارکیٹیں سب بند تھے، بچوں نے گھر میں ہی اپنی مصروفیت کے بہانے ڈھونڈھ نکالے تھے۔ ان دو دنوں میں بھی بچوں کا معمول وہی تھا، ماں کے ساتھ مل کر لڈو یا تاش کھیلنا اور یکسانیت کو توڑنے کے لیے کوئی فلم یا بھلے وقتوں کا کوئی پرانا ڈرامہ دیکھ لینا۔ بس اس میں اگر کچھ بدلا تھا تو یہ کہ کچن میں کچھ اضافی پکنے لگا تھا۔

بچے رات کے پہلے پہر کی نیند کے ہمیشہ سے دشمن تھے۔ رات گئے تک بہانے بہانے سے نیند پرے دھکیلتے رہتے۔ رات بھی ایسا ہی ہوا۔ بیوی بچے لاؤنج میں ہنگامہ کرتے رہے اور میں چپکے سے خواب گاہ میں اپنے بستر پر دراز ہو گیا۔ یہ لگ بھگ وہی وقت ہو گا کہ جو لوگوں نے کرونا وائرس کی وبا سے چھٹکارا پانے کے لیے چھتوں پر چڑھ کر اذانیں دینے کے لیے مختص کر رکھا تھا۔ دور نزدیک سے اذانوں کی آوازیں آتی رہیں پھر ان پر بچوں کے قہقہے حاوی ہو گئے اور میں نیند کی جھیل کے گہرے پانیوں میں اتر گیا۔

میری یہ عادت پختہ ہو چکی ہے کہ رات جلد سو جاتا ہوں اور تڑکے اٹھ کھڑا ہوتا ہوں۔ جی، جب گھر کے سارے جی گہری نیند میں ہوتے ہیں، تب۔ بستر چھوڑتے ہوئے مجھے بہت احتیاط برتنا ہوتی ہے کہ بیگم کی سانسوں سے فضا میں ایک خاص آہنگ سا بن جاتا ہے۔ اٹھتے ہی نہ جانے کیوں مجھے اس کے ٹوٹنے کا اندیشہ لگا رہتا ہے لہٰذا چپکے سے بستر سے اترتا ہوں۔ پنجوں کے بل چلتے ہوئے خواب گاہ سے نکلتا ہوں اور دھیرے سے دروازہ بند کر دیتا ہوں۔ کتاب گاہ میں اترتے ہوئے سیڑھیوں والا قمقمہ بھی روشن نہیں کرتا۔ اس احتیاط کی عطا ہے کہ جب میں اپنے لکھنے کی میز پر بیٹھتا ہوں تو سانسوں کا یہ آہنگ میرے ساتھ ہوتا ہے جس میں بچوں کے سانس لینے کا آہنگ بھی شامل ہو جاتا ہے کچھ اس تناسب سے کہ مجھے لگتا ہے جیسے پورا گھر سانس لے رہا ہے۔ یہی وہ زندہ تخلیقی ماحول رہا ہے جس میں کاغذ قلم اٹھاتا رہا ہوں تو تخلیق کے لطیف لمحے مجھ پر مہربان ہوتے رہے ہیں۔

وبا کے دنوں کے آتے ہی یہ معمول ٹوٹ گیا تھا کہ اندر کی بے کلی نے سب کچھ تلپٹ کر کے رکھ چھوڑا تھا۔ چاہتے ہوئے بھی میں اس کیفیت کو گرفت میں نہیں لے پا رہا۔ تاہم کچھ لمحے پہلے، جب میں اپنی کتاب گاہ میں اترا، مجھے لگا سب کچھ معمول پر آ گیا تھا۔ حکومت کی طرف سے عائد کی گئی لاک ڈاؤن کی پابندی کا دورانیہ آنے والی رات ختم ہو جانا تھا۔ اگرچہ یہ افواہ گردش میں تھی کہ یہ دورانیہ بڑھ سکتا تھا مگر ابھی تک اس باب میں سرکار خاموش تھی۔ مجھے لگنے لگا تھا کہ میرے اندر کی بندش بھی ٹوٹ گئی تھی۔ میں ماحول سے لطف اندوز ہو سکتا تھا اور ہو رہا تھا۔ اس قدر کہ میرے اندر یقین اُتر آیا کہ تخلیقی عمل کو مہمیز لگنے والی تھی۔ عین اسی لمحے اچانک میرے سیل سے مدہم سی آواز آئی تھی۔ میں چونکا اور نظر سیل کی جانب اُٹھ گئی۔ ابھی ابھی اس کا مانیٹر تھوڑا سا جھلملا کر بجھ گیا تھا۔ واٹس ایپ اور ایس ایم ایس پیغامات کی الگ الگ پہچان کے لیے میں نے سیل پر الگ الگ آوازوں کا التزام کر رکھا تھا۔ یہ آوازیں بہت مدہم اور مختصر تھیں۔ اتنی مدہم اور اتنی مختصر کہ بس اشارہ سا ہوتا۔ اس بار جو اشارہ ہوا، وہ ایسی مدہم آواز میں تھا جیسے کسی نے منی سی کنکری پانی کے ذخیرے میں گرا دی تھی۔ ایس ایم ایس؛ میں جان گیا تھا۔ اچھا، تو کوئی اور

بھی تھا جو اس وقت میرے علاوہ جاگ رہا تھا۔ مجھے کرید لگ گئی، کون؟۔ میرا بے اختیاری میں سیل کی جانب ہاتھ بڑھا اور ایک انگلی سیل کے ڈسپلے کو چھو گئی تو سویا ہوا سیل ایک دم سے جاگ گیا اُٹھا۔ ڈسپلے کے نوٹیفکیشن پر موجود ''کووڈ ۱۹'' کے ابتدائی حروف سے میں میسیج کی نوعیت سمجھ سکتا تھا۔ میرا دِل وسوسوں سے بھر گیا لہٰذا پورا میسیج پڑھنے سے قصداً احتراز کرنے کے لیے ہاتھ کھینچ کر انگلیاں ہتھیلی کے اندر موڑ لیں اور مٹھی سختی سے بھینچ لی۔ میں اُس فضا میں رہنا بسنا چاہتا تھا جس میں پورا گھر سانس لیتا تھا۔ میں نے لمبا سانس لیا اور پھیپھڑے پوری طرح بھر لیے۔ پھر ہونٹوں میں اندر کی ہوا دبا دبا کر اور روک روک کر باہر پھینکنے لگا۔ ابھی پوری طرح پھیپھڑے خالی نہیں ہوئے تھے کہ سانس روک لی اور سر کرسی کی پشت پر ٹکا دیا ۔ایسا کرتے ہوئے بے دھیانی سے ہونٹ خود بہ خود کھل گئے اور چھاتی نے باقی ماندہ ہوا ایک ہی ہلے میں باہر پھینک دی تھی۔ اب سارے میں گہرا سکوت تھا۔ اتنا گہرا، اور اتنا بوجھل کہ وہاں کہیں کوئی بھی سانس نہیں لے رہا تھا۔ میں بھی نہیں۔ صوفے، میز، الماریاں، الماریوں سے جھانکتی کتابیں، دیواریں، دیواروں پر ٹنگی تصویریں، اوپر جاتی سیڑھیاں، قمقمے سے گرتی روشنی؛ کوئی بھی نہیں۔ محض ایک چھوٹی سی کنکری پڑنے سے سب کچھ بے جان ہو گیا تھا۔

جب ماں غضبناک ہوتی ہے
(کرونائی صورتِ حال پر ایک خود کلامی)

محمد عاطف علیم

اے طاقت اور تکبر سے بھرے انسانو، سنو، میں تم سے مخاطب ہوں، تمہاری ماں، تمہاری مدر نیچر۔ تم پوچھتے ہو کہ میں نے کس جرم میں تمہیں گھروں میں بند کر دیا؟ لو سنو اور عبرت پکڑو۔

تمہیں یاد ہیں وہ دن جب تم Hominid Family کا ایک بے بضاعت حصہ تھے اور افریقی جنگلوں میں ایک لاچار جانور کی زندگی بسر کیا کرتے تھے؟ اور جب تم اتنے بے بس تھے کہ دوسرے جانوروں کے لیے لقمہ تر سے زیادہ کچھ نہ تھے؟ یہ وہ دن تھے جب مجھے ایسے ساتھی کی ضرورت محسوس ہوئی جو زندگی کی نمو میں میرا ہاتھ بٹاتا، میری قوتوں میں میرا شریک ہوتا اور اس کرہ ارض پر رنگ بہار لانے میں میرا معاون ہوتا۔ تب میں نے اپنی تمام مخلوقات کے لیے نیچرل سلیکشن کا قانون نافذ کیا اور تمہاری پوشیدہ صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے تمہیں حیاتیاتی طور پر توانا کرنا شروع کر دیا۔ شروع میں تم سیکھنے میں بہت خام اور سست تھے اور تمہارے لیے جنگل سے الگ اپنی شناخت کو پہچاننا مشکل ہو رہا تھا۔ تب تم ایک بندر سے زیادہ نہ دکھتے تھے، گو ذرا چنچل اور پارہ صفت تھے لیکن میرے کسی کام کے نہ تھے۔ سو میں نے یہ کیا کہ تمہاری کمر کو سیدھا کیا اور تمہیں دو ٹانگوں پر چلنا سکھا دیا تا کہ تمہارا دماغ خون کے دباؤ سے آزاد ہو کر نشوونما پا سکے اور تم اس قابل ہو سکو کہ خود کو اور اپنے ماحول کو پہچان سکو۔

جنگل کے دنوں میں تمہارے حریف کسی نہ کسی ہنر میں تاک تھے۔ وہ اپنا دفاع بھی کر سکتے تھے اور اپنی بھوک مٹانے کے لیے دوسری مخلوقات کو شکار بھی کر سکتے تھے مگر تم اتنے بودے اور کمزور تھے کہ تمہارے پاس لقمہ تر بننے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ سو میں نے تمہیں جنگل کے ماحول سے نکال کر ایشیا اور یورپ کی وسعتوں پر روانہ کر دیا۔ اور ہاں، اس سے پہلے میں نے تمہارے ہاتھوں کی ساخت کو بدل دیا اور انہیں تمہارا ہتھیار بنا دیا۔

اگر تم اپنے لاشعور کو کھنگالو تو لگ بھگ بیس لاکھ سال پہلے کی یادداشت تمہارے دماغ میں تازہ ہوسکتی ہے۔ ذرا سا دماغ پر زور دو تو تمہیں یاد آجائے گا کہ جب تم کھلے میں آئے تو تمہارے تن پر کپڑا تھا نہ سر پر چھت تھی مگر ایک دماغ تھا جو سوچنے کے قابل ہو رہا تھا اور دو ہاتھ تھے جو اشیاء کو اپنی گرفت میں لے سکتے تھے۔ تمہارے سامنے اپنی نوع کے بقاء کا سوال تھا اور تم مجبورِ محض تھے مگر خوش نصیب تھے کہ تمہارا ہاتھ میرے ہاتھ میں تھا۔

اور پھر میں نے تمہیں سوچنا اور اپنے ہاتھوں کو استعمال کرنا سکھایا۔ تم نے مجھ سے ایک اور سبق بھی سیکھا؛ بقائے باہمی کا سبق۔ تم نے جان لیا کہ اگر تمہیں میری سفاک وسعتوں میں جینا ہے تو مل جل کر رہنا ہوگا اور مل بانٹ کر کھانا ہوگا۔ یوں تم نے غاروں میں پناہ لی، خاندان بنائے اور پھر مجھ سے آگ جلانے کا ہنر سیکھ کر اپنے شکار کو پکا کر کھانا شروع کر دیا۔ یہ تہذیب کے سفر پر تمہارا پہلا قدم تھا۔ اس سفر میں تمہیں پنڈلیوں کی طاقت، ہاتھوں کی لچک اور دماغ کے تحرک کا آسرا تھا سو تم نے میرے سکھائے ہر سبق کو غور سے سننا اور میری ہر نشانی کو غور سے دیکھنا شروع کر دیا۔ تم نے پتھروں کو توڑ کر چھوٹے چھوٹے اوزار بنانا شروع کر دیے، پہلے ان گھڑ اور پھر گھڑے گھڑائے۔ تم نے انہی ہاتھوں اور اسی دماغ سے اپنے لیے آسانی کے سامان مہیا کرنا شروع کیے۔ انہی دنوں تم نے پہیہ بنایا اور اس پر سوار ہو کر تمدن کے سفر پر گامزن ہو گئے۔ تم جہاں زاد تھے، اس دھرتی کے بیٹے تھے اور میرے لاڈلے تھے، میں کیسے تمہیں تند موسموں اور برفانی ہواؤں کے رحم و کرم پر رہنے دیتی سو میں نے تمہیں گھر بنانا اور اس میں جوڑا جوڑا رہنا سکھایا۔ میں نے تمہیں کپڑا بننا اور موسموں کی سختی سے محفوظ رہنے کے لیے لباس سینا سکھایا اور میں نے یہ بھی سکھایا کہ تم کیسے اپنی آسانی اور راحت کے لیے میرے وسائل کو استعمال کر سکتے ہو۔ اور پھر میں نے تمہیں نطق کی قوت بخشی اور الفاظ دیے کہ تم ایک دوسرے سے کلام کر سکو۔ اور میں نے تمہیں ہنر دیا کہ جنگل کے جانوروں کو سدھاؤ اور میرے مقاصد کی نگہبانی کے لیے انہیں اپنا معاون بناؤ۔

اس کے بعد میں تمہیں دریاؤں کے کنارے لے چلی جہاں تم نے بستیاں بسائیں اور دریاؤں کے بہاؤ پر حکمرانی کرنا سیکھی۔ مجھے اعتراف ہے کہ تم ایک ہونہار شاگرد ثابت ہوئے کہ میں تمہیں سکھاتی گئی اور تم سیکھتے گئے۔ میں تمہیں رنگوں کا استعمال اور تصویر کشی تو پہلے ہی سکھا چکی تھی، بستیوں میں آباد ہونے کے بعد میں نے تمہیں بانس سے بانسری اور لکڑی سے بربط بنانا بھی سکھا دیا تا کہ حسن اور آہنگ کی تخلیق میں تم میرے ساتھی بن سکو۔ پھر میں نے تمہیں اعداد سکھائے اور اشیاء کو گننا سکھایا اور قلم بنانا اور بولے جانے والے الفاظ کو لکھنا سکھایا۔

تم نے جو سیکھا مجھ سے ہی سیکھا، میرے ہی بخشے ہوئے وسائل کو کام میں لا کر اپنی طاقت میں

اضافہ کیا لیکن افسوس طاقت جو میں نے تمہیں اس لیے بخشی کہ اسے کام میں لا کر کل مخلوقات کے لیے بھلائی کا سامان کر سکو اس نے تمہارے دماغ میں تکبر بھرنا شروع کر دیا۔ تم خود کو اس کرہ ارض کا ملک سمجھنے لگے جو معلوم کائنات میں میرا اور میرے بچوں کا واحد گھر تھا۔ میرے بچے وہ تمام مخلوقات ہیں جن پر تم اپنے طاقت اور اپنے علم سے غالب آچکے تھے۔ تم جانتے تھے کہ اس صد رنگ دھرتی کا اگر کوئی مالک ہے تو میں ہوں کیونکہ میں ماں ہوں اور میرا مقام سب سے مقدم ہے۔ مگر تم طاقت کے زعم میں میری نافرمانی اور میری تحقیر پر تل چکے تھے۔

وبائی مراقبے میں ''ماہِ میر'' پر ایک نظر

___ڈاکٹر محمد رؤف___

یادش بخیر، ناصر کاظمی نے ساٹھ کی دہائی میں کہا تھا کہ ہماری رات میر کی رات سے آملی ہے۔ ہو سکتا ہے یہاں کچھ مبالغہ بھی ہو مگر آج مزید ساٹھ سال آگے آ کر یہ بات سولہ آنے درست لگنے لگی ہے۔ آج کل ایک عالم گیر وبا یعنی کرونا نے پوری نسلِ انسانی کو خوف، اندیشے اور احساسِ ناتوانی میں مبتلا کر رکھا ہے۔ ہنستے بستے شہروں کو ایک آسیبی سنسانی نے آلیا۔ چوکوں چوراہوں پہ سخت پوچھ گچھ، پکڑ دھکڑ اور بندشیں۔ کارگاہیں خاموش اور کارکن بیکار۔ بازاروں میں بھاری بوٹوں کی چاپ ہے۔ محفلیں منتشر۔ دکانیں بڑھادی گئیں۔ یوں کہنے کو تو ابھی موسمِ گل کی عمل داری ہے۔ پات ہرے ہیں، پھول کھلے ہیں، کم کم بادو باراں ہیں۔ سال بھر کے دورانیے میں ہیں جو اپنی جذبات انگیزیوں اور رومان خیزیوں میں بے مثل کہلاتے ہیں۔ ادھر حکومتی نمائندوں نے بھی مژدہ سنا رکھا تھا کہ ملک بحرانوں سے نکل آیا اور حالیہ سال ترقی و خوش حالی کا سال ہوگا۔ اب جو خوش حالی کا سال آیا تو معلوم ہوا کہ بقولِ میر: جیسا سال کہ پَر کا گزرا ویسا بھی یہ سال نہیں۔ عوام الناس کے دل اداس ہیں اور شہروں میں سائیں سائیں۔ پرتپاک مصافحے، گرم جوش معانقے سب موقوف ٹھہرے، ع: مدت ہوئی اٹھا دیں ہم نے یہ ساری رسمیں۔ ارسطو کے معاشرتی حیوان کو دوریوں کا نصاب پڑھایا جانے لگا۔ عہدِ اقبال سے شروعات لینے والی بے حجابی تو دیدارِ یارِ عام کے سامان کر رہی تھی کہ خدائی فوج دار نے چہروں کو ماسک مستور کروا دیا۔ میر یاد آتے ہیں:

کوئی نا امیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر

اس وبائی ایمرجنسی میں حکومت عوام کو خود اختیاری قرنطینہ (طبی قیدِ تنہائی) اور سماجی دوری بنائے رکنے پہ مجبور کیے ہوئے ہے۔ گھروں میں مقید لوگوں نے وقت گزاری کے نوع بہ نوع اشغال گھڑ لیے۔ زیادہ تر میڈیا پر بیٹھ رہے۔ کچھ سگھڑ احباب گھر گرہستی کاموں میں پڑ گئے۔ کوئی کھیل میں دل بہلانے لگا۔ ہم نے بھی وقت گزاری کے لیے بازار سے ''ماہِ میر'' کی سی ڈی منگوائی اور دلِ صد پارہ کو

پیوند کرنے بیٹھ گئے۔ بلا شبہ میر اٹھارھویں صدی کا شاعر ہے جب کہ آج دو صدیوں بعد ہماری فکر و نظر کے قرینے بہت کچھ بدل چکے۔ آسمانِ نادرہ کار نے مگر گردشِ ایام کو پیچھے کی طرف دوڑا کر پھر سے ہمیں عہدِ میر میں لا کھڑا کیا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ معاصر ادبی تخلیقات کی بین المتونی تشکیلات میں بھی ان کے کلام سے بھرپور اخذ و استفادہ کیا جاتا ہے۔ یہ ان کے کلام کی ساحرانہ کرشمہ کاری ہی ہے کہ آج عہدِ میر سے دو صدیوں سے زائد زمانی بُعد اور بہت زیادہ حد تک متبدل طرزِ معاشرت کے باوجود ہم اسے اپنی شعوری و لاشعوری حسیات کی تسکین میں بہ دستور ممد و معاون پاتے ہیں۔ بیسوی صدی کے دوسرے نصف حصے میں تقلید و تحسینِ میر کا ایک خاص رجحان پروان چڑھنے لگا، جو کسی نہ کسی شکل میں لحہ ءموجود تک اپنا وجود برقرار رکھے ہوئے ہے۔

یہ امر واقعہ ہے کہ عہدِ میر اور تقسیمِ ہند کے بعد بننے والے سماجی منظر نامے کے مابین ایک گہری مماثلت پیدا ہو گئی تھی۔ میر کے زمانے میں اگر کلونیل دور کی شروعات ہو رہی تھیں تو حصولِ آزادی کے بعد وہی پرانے شکاری نیو کلونیل بندوبست کا تانا بانا تیار کر رہے تھے۔ مزید برآں برصغیر، بالخصوص پاکستانی سرزمین پر تصوراتِ آزادی سے متعلق حسین سپنے جب اپنی اصل تعبیروں سے ہم کنار نہ ہو سکے تو یہاں کے لوگ خلشِ شکستِ آرزو کا شکار ہو کر رنج و اَلم کی تصویر بن کر رہ گئے۔ نئی سرزمینوں پر شناخت کے بحران کا احساس دلوں کو مضطرب رکھنے لگا اور دریں حالات کلامِ میر کی نشاۃِ ثانیہ کا سامان ہوتا چلا گیا۔ لامحالہ ایسے میں ابنِ انشا، ناصر کاظمی اور باقی صدیقی جیسے شاعروں کا مقبول ہونا منطقی اور یقینی امر تھا۔ اگرچہ بعد ازاں یہ اضطرابی کیفیت کسی حد تک بہ تدریج تحلیل بھی ہوتی گئی مگر ایسا ماحول بہ ہر حال پیدا نہ ہو سکا کہ جس میں کلامِ میر کا عمومی آہنگ معاشرتی تقاضوں سے عدمِ مطابقت کا شکار ہو کر بے وقت کی راگنی قرار پاتا، لہٰذا اس کلام سے لوگوں کی برجستہ وابستگی جوں کی توں قائم رہی۔ بڑی حد تک یہی وجہ ہے کہ آج جدید شعری تخلیقات میں تقلیدِ میر کے ساتھ ساتھ نثر پاروں میں بھی آپ کے سوانحی احوال و آثار بھرپور انداز میں زیرِ بحث لائے جا رہے ہیں۔ یہ الگ بات کہ میریات کے ان نوتشکیلی آثار میں بہت سے عناصر محلِ نظر بھی ٹھہرتے ہیں۔

کچھ عرصہ قبل حبیب حق نے ''جسے میر کہتے ہیں صاحبو'' کے عنوان سے ایک ناول لکھا جس میں حیاتِ میر کے مختلف گوشوں کی بہ خوبی ترجمانی کی گئی تھی۔ اسی طرح ایک ہندوستانی صحافی خشونت سنگھ نے اپنے ناول ''دہلی'' میں میر کے اس محبوب شہر کی اڑھائی ہزار سالہ تہذیبی و سماجی تاریخ کو بازیافت کرنے کی کوشش کی ہے جس میں ضمناً حیاتِ میر کے بہت سے نازک پہلوؤں پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ مزید برآں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی افسانوی تحریروں میں قارئین کو میریات کے کئی ایک مخفی منطقوں کی سیر

کروائی ہے۔اگر چہ مذکورہ اوّل وآخر دونوں سوانحی ادب پارے بھی واقعاتی جھول اور تاریخی عدم مطابقت سے پاک نہیں مگر وسط الذکر ناول تو اس حوالے سے خاص طور پر میر شکنی کی ایک کاوش معلوم ہوتا ہے۔مذکورہ ناول میں موصوف نے میر سے منسوب کر کے کچھ سماجی رویّوں کو بڑے کڈھب انداز میں تاریخی حقائق بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ع: کاہ کے چاہے نہیں کوہسار ہوتے بے وقار۔آدم بر سرِ مطلب۔

فی زمانہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی سے ادبی سرگرمیاں بڑی حد تک عملِ استحالہ (Metabolism) سے دو چار ہو کر شوبز کی رنگین و رعنا اداکاریوں میں بھی تبدیل ہو چکی ہیں۔اور لطف کی بات تو یہ ہے کہ یہاں بھی کلامِ میر محض وقتیا (to be dated) کر نہیں رہ گیا بل کہ۔۔۔علمیاتی سطح پر تھوڑے بہت تغیر و تبدل کے ساتھ ہی سہی۔۔۔اسے اس کے جدید تلازماتی شیڈز کے ساتھ روبہ عمل لایا جا رہا ہے۔میر کا بہت سا کلام پاک و ہند کے سینما گھروں میں فلمایا جا چکا ہے۔ مثال کے طور پر ۱۹۷۲ء میں بننے والی فلم ''اک نظر'' میں ان کی غزل ''پتا پتا، بوٹا بوٹا، حال ہمارا جانے ہے'' شاملِ متن رہی۔اسی طرح ۱۹۸۲ء کی فلم ''بازار'' میں ''فقیرانہ آئے صدا کر چلے'' کو نغمایا گیا جب کہ ۱۹۸۷ء میں ان کی معروف غزل ''یارو مجھے معاف رکھو میں نشے میں ہوں'' کا چربہ اتارتے ہوئے اسے فلم ''سات لاکھ'' کا حصہ بنایا گیا۔ابھی حال ہی میں یعنی گذشتہ سے پیوستہ برس میر کے سوانحی حالات کے تناظر میں بننے والی پہلی پاکستانی فلم ''ماہِ میر'' بھی منظرِ عام پر آ چکی ہے جس کے ہدایت کار انجم شہزاد اور سرمد صہبائی جب کہ پروڈیوسر خرم رانا، ساحر رشید اور بدر اکرام تھے۔اداکارہ ایمان علی نے اس میں ہیروئین مہتاب کا رول ادا کیا جب کہ فہد مصطفیٰ میر کی طلسماتی شخصیت کے رُوپ میں سامنے آئے۔منظر صہبائی اور صنم سعید نے بھی اس میں کچھ اہم کردار نبھائے ہیں۔

بنیادی طور پر اس فلم کی کہانی جدید دور کے شاعر جلال کے گرد گھومتی ہے جس کی زندگی کے بہت سے پہلو میر کی طرزِ حیات کے مشابہ ہیں۔فلم کے سکرپٹ میں جدید شاعری کو پیش کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔سرمد صہبائی کے اپنے لکھے پانچ گیت بھی اس فلم میں شامل ہیں۔مجموعی طور پر یہ فلم دو حصوں میں منقسم ہے: ایک حصہ حیاتِ میر کے بعض اہم پہلوؤں کو اُجالنے اور دوسرا ایسی جرات آزما طرزِ زندگی کی رعایت سے جدید دور کے ایک شاعر جمال کے احوال و آثار کو سامنے لانے سے متعلق ہے۔بلاشبہ موخر الذکر حصہ میریائی سرمائے کے بعض مخفی گوشوں کو وا کرنے کی تلازماتی خاصیت بھی رکھتا ہے، مگر فی الجملہ اسی حصے کی پیشکش مذکورہ فلم کا محوری نقطہ ہے۔لہٰذا ایسے میں یہ فلم حیاتِ میر کی چند نمایاں جھلکیوں پر مشتمل تو کہی جا سکتی ہے، اسے میر کی سوانحی فلم قرار دینا ایک زائد بات ہوگی؛ یہ الگ لطیفہ ہے کہ یہاں حاشیے کی اہمیت متن سے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

فلم میں مذکور میریائی واقعات زیادہ تر محمد حسین آزاد کی کتاب ''آبِ حیات'' اور اس دور میں لکھے جانے والے بعض تذکروں سے ماخوذ ہیں جنھیں تحقیقی جان پھٹک کے بغیر جوں کا توں پیش کر دیا گیا ہے اور یوں ان کی حیثیت سراسر مشکوک ٹھہرتی ہے۔یہاں مذکور بعض امور ایسے بھی ہیں جن سے محظوظ ہونے کے لیے میریات سے متعلق اپنے جملہ سرمایۂ معلومات کو کچھ وقت کے لیے معرضِ نسیان میں ڈالے رکھنا ضروری ہو جاتا ہے۔مثلاً میر کی مثنوی ''خواب وخیال'' اور ان کی غزلوں کے بعض اشعار میں ایسے سوانحی حقائق ملتے ہیں جن کی جمع آوری سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کی بیٹی سے قلبی لگاؤ؟ تھا۔اس ضمن میں چند اشعار دیکھیں:

کیا کہوں کیسا قد بالا ہے
قالب آرزو میں ڈھالا ہے

آنکھوں سے دل تلک ہیں چنے خوانِ آرزو
نومیدیاں ہیں کتنی ہی مہمانِ آرزو

ہم وے ہر چند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن
روشِ عاشق و معشوق جدا بیٹھے ہیں

مذکورہ صدر مثنوی میں میر نے ظاہر کیا ہے کہ جنونِ عشق کے عالم میں انھیں چاند میں اپنی محبوبہ کا عکس نظر آتا تھا، لہٰذا اس بات سے استنباط کرتے ہوئے بعض محققین نے اس قتالہء عالم کا نام بھی ''مہتاب بیگم'' ظاہر کیا ہے۔اب فلم میں اس ''دخترِ آرزو'' کو نواب آصف الدولہ کے دربار سے متعلق دکھا کر نواب صاحب سے اس کے معاشقے لڑانے کی راہیں ہموار کرنا کیوں کر حسبِ حال سمجھا جا سکتا ہے۔مزید برآں یہاں نواب صاحب اور میر تقی میر کو مہتاب کے دونو جوان عشاق کے طور پر دکھانا کسی طور حقائق سے میل نہیں کھاتا، کیوں کہ میر اس وقت تقریباً سٹھیا چکے تھے اور قریب قریب یہی حالت نواب صاحب کی تھی۔حیرت ہوتی ہے کہ سرمد صہبائی جیسا ادب دوست انسان ایسے فلاز کیوں کر نظر انداز کر گیا، کہ اتنی بات تو اس کا دوست ہدایت کار انجم شہزاد یعنی ''فیملی فرنٹ'' کا ''بوبی'' بھی جانتا ہے کہ:

"A reporter reports things as they happen whereas a critic must think objectively and analyse the film by using all his knowledge."(2)

فلم میں مذکور بعض وقوعے اپنی تفہیم و تحسین کے لیے ناظرین سے اس عہد کے گہرے تاریخی شعور اور پیش کردہ کرداروں کی عمیق ثقافتی شناخت کا تقاضا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب انشا اللہ خاں انشا میر سے ملنے آتے ہیں تو میر کا انھیں اپنی مثنوی کے اشعار سناتے ہوئے کتوں کا ذکر کرنا اور اپنی بدن بولی سے کراہت و حقارت کا اظہار کرنا اس وقت تک نا قابلِ فہم رہتا ہے جب تک ہم یہ نہ جان لیں کہ نوآبادیاتی ماحول میں انشا کے افعال و اعمال کو مقامی معاشرہ کس نظر سے دیکھ رہا تھا۔ دراصل انشا وہ شاعر ہیں جو لکھنو؟ کے عیش کوش ماحول میں طبقۂ خواص کی نمائندگی کرتے ہوئے استعمار موافق جذبات کا اظہار کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے۔ اسی زمانہ ساز افتادِ طبع کے بہ موجب وہ اپنے عہد کے ان حکمرانوں کی ناک کا بال بنے رہے جنھوں نے بدیسی اقوام کو ہندوستان میں اپنا استحصالی جال پھیلانے کا موقع فراہم کیا تھا۔(۳) یہی وجہ ہے کہ انھیں لوگ ابن الوقتی میں تاک، چرب زبان اور خوشامد پیشہ شاعر کے طور پر جانتے پہچانتے تھے۔(۴) اسی نوع کے ناپسندیدہ رویوں کی بنا پر انھیں ''بھانڈ شاعر'' کے نام سے بھی یاد کیا جاتا تھا۔(۵) انھوں نے شاہِ برطانیہ جارج سوم کے رو بہ صحت ہونے پر ایک معروف مدحیہ قصیدہ لکھ کر بھی مقامی لوگوں کو بہت مایوس کیا تھا۔ صنفِ غزل کے حوالے سے دیکھیں تو ان کے خیالات کچھ اس نوع کے تھے:

مروڑی فوج انگریزی نے دی اک ایسے ہی بل کی
کہ رسّی کٹ گئی ہلکر کی، ٹوٹا جاٹ کا جوڑا

چار و ناچار ہوا جانا ہی لندن اپنا
لے گئی چھین کے دل ایک فرنگن اپنا

انگریز کے اقبال کی ہے ایسی ہی رسّی
آویختہ ہے جس میں فرانسیس کی ٹوپی

استعمار کاروں کی مدح سرائی کے ایسے اشعار ان کی کلیات میں فراواں ہیں جن سے بے جا طور پر فرنگی اقتدار سے ان کی غیر مشروط دل بستگی کا ثبوت ملتا ہے۔ ایسے میں انشا کا عوام کے سامنے ہدفِ تنقید بننا ایک قابلِ فہم عمل ہے۔ ایسے میں میرؔ۔۔۔ جن کی فرنگیوں سے مخاصمت واضح ہے(۶)۔۔۔ کیوں کر انھیں تعظیم و تکریم سے نواز سکتے تھے۔ تاہم یہاں مصنف یا ہدایت کار نے ''میرِ بے دماغ'' کی کلونیل حسّیات کے اظہار کا جو قرینہ اختیار کیا ہے وہ ادبی روایت سے کم شناس ہمارے عام قاری کے لیے موزوں نہیں۔

ایسی وقوعیاتی پیچیدگیوں کے علاوہ فلم میں بعض ادبی تصورات کو بھی باہم گڈ مڈ کر دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ''وحشت''، ''بے دماغی''، ''روایت''، ''فاشزم'' اور ''کلاسیک'' جیسی اصطلاحات کی تعبیرات پیش کرتے ہوئے بعض مغالطہ آمیز صورتیں بھی سامنے آ گئی ہیں۔ اسی طرح فلم میں ایسے واقعات بھی بہ کثرت موجود ہیں جن میں میر کو بہ طور ''پورے آدمی'' کے سامنے لانے سے اجتناب برتا گیا ہے۔ مثلاً ایک موقع پر جب مہتاب بیگم اس عاشقِ نیم جاں کو اپنے حلقۂ جمال میں لے کر اس کی باطنی گاٹیوں کو منور کرنے کا ارادہ کرتی ہے اور نتیجتاً میر بھی اسے تلطف آمیز اشعار سناتے ہوئے اپنی بانہوں میں سمیٹ کر بوس و کنار کرنے کو ہیں تو ناگاہ یہ ساری بساطِ الفت لپیٹ کر رکھ دی جاتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ سنسر کا خوف تھا۔ اچھی بات ہے مگر فلم کو جزوی طور پر نظریانے سے کیا حاصل۔ ایسا ہی تھا تو ایمان علی کے توبہ شکن ملبوسات پر بھی نظر کر لی جاتی تو بہتر ہوتا؛ خاص طور پر وہ اضطرابی منظر جہاں موصوفہ میر کی غزل ''اس کا خرام دیکھ کے جایا نہ جائے گا'' کو نغماتے ہوئے زمین پر لیٹتی ہیں تو میر کے ''تنگ پوشاک'' محبوب کے برعکس ان کی کھلے گلے والی قمیض غالب کے ایک لاجواب مصرعے ''سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا'' کی یاد تازہ کیے دیتی ہے۔ غالب گمان یہ ہے کہ یہاں سنسر کے خوف کارفرما نہیں بل کہ ایسے واقعات دراصل میر سے منسوب اس افلاطونی عشق سے کشید کیے گئے ہیں جن کا تاثر کچھ ایسے اشعار سے پروان چڑھا تھا:

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اُن سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ہمیں یہ بات ہرگز نہ بھولنا چاہیے کہ طرزِ میرؔ کی بابت یہ تاثر بعض ناقدین کی کوتاہ بینی کا ثمرہ ہے ورنہ ان کے ہاں رندی و ہوس ناکی کے مضامین بھی اسی قدر فنی پختگی اور ادبی جمالیات کے مظہر ہیں؛ مثلاً ایک شعر دیکھیے:

کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منہ لگاوے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اُس کا

واضح رہے کہ کلامِ میر میں عیش کوشی اور لذت یابی کا یہ بیانیہ بھی ناقدین کے بیان کردہ مذکورہ تاثر کے برابر کی چوٹ ہے، لہٰذا دریں صورت میر کے ہاں دکھائی گئی افلاطونی تہذیبِ عشق سے محظوظ ہونے کے لیے ہمیں بہت سے میریائی ایقانات کو معرضِ التوا میں ڈالنا پڑتا ہے۔ البتہ یہاں مہتاب بیگم کے آمادہ

وصال ہونے پر ناگاہ ایک نوکرانی کا نواب آصف الدولہ کے تحائف کی خبر لانا اور حالتِ اضطراب میں میر کا اس ماہ کو اپنے بازوؤں کے حلقے سے آزاد کردینا ایسے امور ہیں جن سے ان کے بعض اشعار کا محاکاتی جوہر نکھر کر سامنے آجاتا ہے۔

فلم کے دوسرے حصے میں میر کے احوال وآثار کو بیک شیڈ (Back shade) کے طور پر استعمال کرتے ہوئے مذکورہ جدید شاعر جمال کی زندگی کے بعض گوشے منظر عام پر لائے گئے ہیں جن سے ہمارے ذہن کی سکرین پر میریائی طرزِ زیست کے معاصر امکانات منعکس ہونے لگتے ہیں۔ ایک بس میں سفر کرتے ہوئے جمال کسی خوب رو دوشیزہ پر فریفتہ ہوجاتا ہے اور بس سٹاپ پر اتر کر اس کا تعاقب کرتا ہے۔ موصوفہ کہیں غائب غلّہ ہوجاتی ہے اور کم نصیب عاشق دل بہلانے کے لیے حلقہ احباب ذوق کے اجلاس میں مقالہ پڑھنے چلا جاتا ہے۔ وہاں ایک بار پھر اسی قتالہ ءعالم سے آنکھیں چار ہوتی ہیں اور دونوں کے مابین چھپا چھپائی کا کھیل ایک بار پھر چل نکلتا ہے۔ دھوپ چھاؤں کے اس کھیل میں جمال کو اُس کا ایک ایس ایم ایس موصول ہوتا ہے:

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف
یہ شیشہ ایک عمر سے مشتاقِ سنگ تھا

سخن شناس دلبر کا یوں برقی راہِ سخن پر آنکلنا قسمت کی یاوری کا اشارہ ہے۔ اس پر مستزاد موصوفہ کا یہ انکشاف کہ: ع تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

الغرض آس نراس کے سائے میں اپنی فنی بلندیوں کی طرف بڑھتا ہوا میریائی طرزِ زیست کا یہ نیا امکاناتی منظر نامہ اپنی ساخت میں بعض خامیاں بھی رکھتا ہے جن کا تفصیلی تذکرہ سید کاشف رضا کے مضمون ''ماہِ میر، آخر کس میر تقی میر پر بنائی گئی'' میں کیا جا چکا ہے، (۷) لہٰذا اس پر مزید بات کرنا تحصیلِ حاصل ہوگا۔ یہاں اجمالاً یہ کہنے کی گنجائش شاید موجود ہے کہ فلم کے دونوں حصوں کو باہم مربوط کر کے روایت اور جدت کا سنگم بنانے کی کاوش کی گئی ہے اور اس ضمن میں یقیناً انجم شہزاد نے اپنی سابقہ فلم ''زندگی کتنی حسین ہے'' کے تجربے سے بھی فائدہ اٹھانے کی کاشش کی ہوگی جو بڑی عمر کے ساتھ ساتھ جواں سال ناظرین کے ذوق کی بھی برابر تسکین کرتی تھی۔

یہاں فقط اتنا کہنا کافی ہوگا کہ فی الجملہ یہ نیم دستاویزی فلم برقی اقلیمات میں میریائی نقد و نظر کو آگے بڑھانے میں کافی مدد ومعاون ثابت ہوگی۔ کھڑکی توڑ رش کسی فلم کے ہٹ ہونے اور سینما ہال کی خالی کرسیاں اس کے فلاپ ٹھہرنے کا صائب معیار ہرگز نہیں ہوتیں۔ کسی بھی فن کے کلاسیکل نمونے اکثر اپنی جمہوری پزیرائی میں دیر سویر کا شکار رہے ہیں۔ اور یوں بھی مذکورہ فلم کنزیومر آرٹ کے طور پر تو بنائی

ہی نہیں گئی بل کہ اس کا ماحصل ایک خاص نوع کی اضطرابی کیفیت کو Sub Text کے طور پر پیش کرنا تھا اور دریں ضمن یہ کسی طور کم عیار نہیں۔ دشواری اس وقت ہوتی ہے جب یار لوگ اسے میر کی سوانحی دستاویز کے طور پر لیتے ہوئے ''اکبرِاعظم''، ''غالب'' یا منٹو پر بنائی گئی فلموں کے تقابل میں لے بیٹھتے ہیں جو ایک سراسر ناموزوں تقابل ہے۔ حق یہ ہے کہ فلم میر پر نہیں، صرف اس کے پس منظری تناظر کے ساتھ دورِ حاضر کے ایک درماندہ شاعر کے آشوب پر محیط ہے اور اس ضمن میں اسے بالی ووڈ اور لالی ووڈ کی فلمی تاریخ کا ایک منفرد مقام یقیناً حاصل رہے گا۔ سرمد صہبائی جیسے Living Legend کو اس کارِ کاراں کی بجا آوری پر آشیر باد تو ملنی ہی چاہیے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ خشونت سنگھ: دہلی، مترجم: یونس حسرت، محسن فارابی، لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۰ء، ص ۲۲۱

۲۔ انجم شہزاد کا انٹرویو، از: قمر علوی، مشمولہ: روزنامہ دی نیوز، ۱۱ ستمبر ۲۰۱۶ء

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: تاریخ ادب اردو، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء، ص ۱۱۴

۴۔ عبدالحئی (مرتب): گلِ رعنا، لاہور: عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۴ء، ص ۲۱۶

۵۔ عبداللہ یوسف علی: انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ، لاہو: دوست ایسوسی ایٹ، ۲۰۰۳ء، ص ۱۵۸

۶۔ تفصیل کے لیے ر۔ک، راقم کی کتاب: اردو غزل مابعد نوآبادیاتی مطالعہ، فیصل آباد: روہی بکس، ۲۰۱۵ء

۷۔ کاشف رضا، سیّد: ''ماہ میر آخر کس میر پر بنائی گئی''، مشمولہ: نقاط: ۱۴، فیصل آباد، اپریل ۲۰۱۷ء، ص ۲۴۶ تا ۲۵۳

دواوین:

۸۔ انشا اللہ خاں انشا: کلیات انشا، جلد: اوّل، مرتب: سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء

۹۔ میر تقی میر: کلیات میر، مرتب: عبادت بریلوی، کراچی: اردو دنیا، ۱۹۹۸ء

سورت کا چائے خانہ

ــــ لیو ٹالسٹائی ــــ

ترجمہ: محمد عاطف علیم

یہ کہانی ٹالسٹائی کی THE COFFEE-HOUSE OF SURAT Eleven Stories میں شامل ہے۔ یہ کہانی ٹالسٹائی کی کی جانب سے مذہبی رواداری اور مروجہ عقاید سے بالاتر ہوکر انسانیت کے پیمانے سے عقائد کو جانچنے کی ایک کوشش ہے جس میں انہوں نے اپنے مخصوص رنگ میں جنوبی ہندوستان کے تاریخی ساحلی شہر سورے کے ایک چائے جانے میں مختلف مذاہب کے درمیان مکالمے کی ایک صورت بناء ہے۔ ہمارے ہاں بڑھتی ہوئی عدم رواداری کے تناظر میں یہ کہانی ایک خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس کہانی کا ترجمہ معروف کہانی کار اور ناول نگار عاطف علیم نے کیا ہے۔ ترجمہ اس قدر رواں ہے کہ کہانی کو پڑھتے ہوئے طبع زاد تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ (ادارہ)

سورت شہر میں ایک چائے خانہ ہوا کرتا تھا جہاں دنیا کے مختلف حصوں سے آنے والے سیاح اکٹھا ہوتے اور گپ شپ لگایا کرتے تھے۔

ایک روز ایک معروف ایرانی عالم بھی اس چائے خانے میں آیا۔ وہ ایسا شخص تھا جس نے اپنی عمر خدا کی خدائی کو سمجھنے اور اس موضوع پر کتابیں پڑھنے اور لکھنے میں گزاری تھی۔ اس نے خدا کے بارے میں اتنا سوچا تھا، اتنا پڑھا اور پھر لکھا تھا کہ وہ اپنی ذہانت سے محروم ہو کر سخت کنفیوز ہو گیا، یہاں تک کہ اس نے خدا پر یقین رکھنا بھی ترک کر دیا۔ بادشاہ نے جب یہ سنا تو اسے ایران سے جلاوطن کر دیا۔

عمر بھر 'اولین سبب' کے بارے میں گفتگو کرتے کرتے یہ کم نصیب عالم خود کو مکمل الجھاوے کی

حالت میں الجھا بیٹھا اور بجائے اس کے کہ وہ یہ سمجھ پاتا کہ وہ خود اپنے استدلال سے محروم ہو گیا ہے، اس نے یہ سوچنا شروع کر دیا کہ اس کائنات کا نظام چلانے والی کوئی قادر مطلق ہستی وجود نہیں رکھتی۔

اس عالم کا ایک افریقی غلام تھا جو ہر کہیں اس کے ساتھ ساتھ رہا کرتا تھا۔ جب عالم چائے خانے میں داخل ہوا تو غلام باہر دروازے کے پاس ہی کڑکتی دھوپ میں ایک پتھر پر بیٹھ گیا اور خود پر بھنبھنانے والی مکھیوں کو بھگانے میں مصروف ہو گیا۔ ادھر جب ایرانی عالم ایک دیوان پر فروکش ہو گیا تو اس نے اپنے لیے افیون کا ایک پیالہ منگوایا۔ جب وہ پیالہ چڑھا چکا اور افیون نے اس کے دماغ کی رفتار کو تیز کرنا شروع کر دیا تو اس نے کھلے دروازے کی راہ سے اپنے غلام کو مخاطب کیا۔

''اے خستہ حال غلام مجھے بتاؤ۔'' اس نے کہا، ''تمہارے خیال میں کوئی خدا وجود رکھتا ہے یا نہیں؟

''یقیناً وہ وجود رکھتا ہے۔'' غلام نے جواب دیا اور ترنت اپنے کمر بند میں سے لکڑی کا ایک چھوٹا سا بت نکال کر دکھایا اور کہا، ''یہ ہے وہ خدا جس نے میری پیدائش کے دن سے میری حفاظت کی ہے۔ ہمارے دیس میں ہر شخص اس مقدس درخت کی پوجا کرتا ہے جس کی لکڑی سے اس خدا کو تراشا گیا ہے۔''

اس عالم اور اس کے غلام کے درمیان ہونے والی گفتگو کو اس چائے خانہ میں موجود تمام گاہکوں نے حیرانی سے سنا۔ وہ آقا کے سوال پر حیرت زدہ تو تھے لیکن غلام کے جواب نے انہیں مزید حیرت میں مبتلا کر دیا۔ ان میں سے ایک جو برہمن تھا غلامی کی بات سن کر اس کی طرف مڑا اور کہا، ''قابل رحم بے وقوف آدمی، کیا تمہارے اس اعتقاد پر یقین ممکن بھی کہ بندہ اپنے خدا کو کمر بند میں لیے پھرتا رہے؟'' صرف ایک خدا ہے برہما، اور وہ اس ساری دنیا سے بڑا ہے جس کو اس نے بنایا ہے۔ برہما یکتا ہے اور ہر شے پر قدرت رکھنے والا خدا ہے۔ اور اس کی پرستش کے لیے گنگا کے کنارے مندر بنائے گئے ہیں جہاں اس کے سچے پجاری برہمن اس کی پوجا کرتے ہیں۔ وہ اصلی اور حقیقی خدا کو مانتے ہیں اور ان کے سوا کوئی اور اسے نہیں مانتا۔ ہزاروں سال گزر گئے ہیں، اس دوران کئی انقلاب آئے جن کے نتیجے میں ان پجاریوں نے قوت حاصل کی ہے کیونکہ برہما، واحد سچا خدا نے ہمیشہ ان کی رکشا کی ہے۔''

برہمن نے یہ کہا اور یہ خیال کیا کہ اس نے وہاں موجود ہر شخص کو قائل کر لیا ہے۔ لیکن ایک یہودی دلال جو وہاں موجود تھا جواب میں بولا، ''خدائے حقیقی کی عبادت گاہ ہندوستان میں نہیں ہے نہ ہی خدا برہمن جاتی کی حفاظت کرتا ہے۔ خدائے حقیقی برہمنوں کا خدا نہیں ہے بلکہ یہ آل ابراہیم و اسحاق و یعقوب کا خدا ہے۔ وہ کسی کی حفاظت نہیں کرتا ماسوائے اپنی منتخب امت قوم بنی اسرائیل کے۔ جب سے

یہ دنیا وجود میں آئی ہے صرف اور صرف ہماری قوم ہی اس کی محبوب قوم رہی ہے۔ اگر آج ہم دنیا میں منتشر ہیں تو یہ درحقیقت ہماری آزمائش ہے کیونکہ خدا نے وعدہ کر رکھا ہے کہ ایک روز وہ اپنے لوگوں کو یروشلم میں یکجا کر دے گا۔ اس کے بعد یروشلم کی عبادت گاہ جو قدیم دنیا کا ایک عجوبہ ہے کی اصل شان وشوکت بحال کر دی جائے گی اور ساری دنیا پر حکومت کرنے کے لیے اسرائیل کا قیام عمل میں لایا جائے گا۔''

یہودی یہاں تک کہہ چکا تو اس کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ وہ کچھ اور بھی کہنا چاہتا تھا لیکن وہاں موجود ایک اطالوی مشنری قطع کلامی کرتے ہوئے یہودی سے مخاطب ہوا، ''تم جو کچھ بھی کہہ رہے ہو حقیقت سے بعید ہے۔ تم خدا پر ناانصافی کی تہمت دھر رہے ہو۔ وہ دوسری قوموں سے بڑھ کر تمہاری قوم کے ساتھ محبت نہیں کر سکتا۔ اول تو ہرگز ایسا نہیں ہے لیکن اگر مان بھی لیا جائے کہ عہد عتیق میں وہ اسرائیلیوں کو ترجیح دیتا رہا ہے تو انیس سو سال ہو چکے ہیں کہ انہوں نے خدا کو ناراض کر دیا ہوا ہے اور اسے مجبور کر دیا ہوا ہے کہ وہ ان کی قوم کو ساری زمین میں منتشر کر دے تاکہ کوئی اور ان کے عقیدے میں داخل نہ ہو اور وہ یونہی یہاں وہاں بھٹکتے بھٹکتے ختم ہو جائیں۔ خدا کسی قوم کو کسی دوسری قوم پر فوقیت نہیں دیتا لیکن وہ ان لوگوں کو مخاطب کرتا ہے جو روم کے کیتھولک چرچ کے سایہ عافیت میں پناہ کے خواہشمند ہوں کہ وہی ہے جس کی حدود سے باہر نجات نہیں ہے۔''

اطالوی نے یہ کہا تو وہاں موجود ایک پروٹسنٹ پادری کا چہرہ زرد پڑ گیا۔ وہ کیتھولک پادری کی جانب مڑا اور کہنے لگا، ''تم کیسے کہہ سکتے ہو کہ نجات کا تعلق تمہارے مذہب سے ہے؟ صرف وہی بخشے جائیں گے جو انجیل کے مطابق اپنی روح کی گہرائیوں اور صدق دل کے ساتھ خدا کی خدمت کرتے ہیں، جیسا کہ یسوع مسیح کا ارشاد ہے۔''

تب ایک ترک مسلمان جو سورت میں محکمہ کسٹم کا اہلکار تھا اور جو چائے خانے میں بیٹھا حقہ پی رہا تھا، ایک احساس برتری کے ساتھ دونوں عیسائی پادریوں کی طرف مڑا۔

''رومن مذہب پر تم لوگوں کا اعتقاد بیکار ہے۔'' اس نے کہا، ''تیرہ سو سال پہلے محمد ﷺ کے برحق عقیدے نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ تم مشاہدہ کر سکتے ہو کہ کیسے برحق محمدن عقیدے نے یورپ اور ایشیا یہاں تک کہ روشن خیالی کے مرکز چین میں پھیلنا شروع کر دیا تھا۔ تم خود کہتے ہو کہ خدا نے یہودیوں کو مسترد کر دیا تھا اور اس کے ثبوت میں تم اس حقیقت کو پیش کرتے ہو کہ یہودیوں کو قعر مذلت میں گرا دیا گیا تھا اور ان کے عقیدے کا پھیلاؤ رک گیا تھا۔ لہٰذا اسلام کی حقانیت کا بھی اعتراف کر لو کیونکہ یہ فاتح مذہب ہے اور دور دور تک پھیل چکا ہے۔ نجات کسی کی نہیں ہوگی سوائے امت محمدی اور خدا کے آخری نبی کے اور ان کے صدقے صرف عمر کے ماننے والوں کی نجات ہوگی مگر علی کے ماننے والوں کی نہیں کیونکہ ان کا

عقیدہ باطل ہے۔''

اس پر ایرانی عالم نے جو شیعان علی سے تعلق رکھتا تھا جواب دینا چاہا لیکن اس دوران مختلف مذاہب اور فرقوں کے ماننے والے اجنبیوں کے درمیان اچھا خاصا جھگڑا کھڑا ہو چکا تھا۔ ان میں حبشہ کے عیسائی، تبت کے لامہ، اسماعیلی اور آتش پرست سبھی شامل تھے۔ وہ سب کے سب خدائی بندوبست کی نوعیت اور خدا کی عبادت کے طریقوں پر اپنے اپنے دلائل دے رہے تھے۔ ان میں سے ہر ایک زور دے رہا تھا کہ صرف اس کے ملک میں حقیقی خدا کو مانا جاتا ہے اور صرف انہی کا عبادت کا طریقہ درست ہے۔

وہاں ہر کوئی دلائل دے رہا تھا اور چیخ چلا رہا تھا ماسوائے چین کے ایک باشندے کے جو کنفیوشس کا پیروکار تھا اور اس جھگڑے سے بے نیاز چائے خانہ کے ایک کونے میں خاموش بیٹھا ہوا تھا۔ وہ وہاں بیٹھا چائے پی رہا تھا اور دوسروں کی باتیں سن رہا تھا لیکن خود کچھ کہنے سے گریزاں تھا۔

مسلمان نے اسے وہاں بیٹھے دیکھ لیا اور درخواست کی کہ وہ بھی اپنے خیالات کا اظہار کرے، ''میرے اچھے چینی بھائی، تم میری بات کی تصدیق کر سکتے ہو۔ تم پر سلامتی ہو لیکن اگر تم کچھ کہو گے تو میں جانتا ہوں کہ تم میری رائے پر ہی صاد کرو گے۔ تمہارے ملک سے جو تاجر میرے پاس میرا تعاون حاصل کرنے کے لیے آتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ اگرچہ چین میں بہت سے مذاہب کو آزمایا جا چکا ہے لیکن تمہارے چینی بھائی بند اسلام کو ہی سب سے بہترین مذہب خیال کرتے ہیں اور اسے اپنی رضامندی کے ساتھ اپناتے ہیں۔ اگر ایسا ہے تو میری بات کی توثیق کرو اور ہمیں خدائے برحق اور اس کے نبی کے بارے میں بتاؤ۔''

''ہاں ہاں!'' دوسروں نے بھی چینی کی طرف مڑتے ہوئے کہا، ''ہم جاننا چاہتے ہیں کہ اس موضوع پر تمہارے کیا خیالات ہیں۔''

چینی باشندے نے جو کنفیوشس کا پیروکار تھا، اپنی آنکھیں بند کیں اور کچھ دیر تک سوچتا رہا۔ پھر اس نے اپنی آنکھیں کھولیں اور اپنے لباس کی لمبی آستین میں سے ہاتھ نکال کر سینے پر باندھ لیے اور پھر پرسکون آواز میں کہنے لگا۔

''صاحبان والا شان، ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ یہ زیادہ تر تفاخر کا معاملہ ہے جو لوگوں کو عقیدے کے معاملے میں ایک دوسرے کے ساتھ اتفاق کرنے سے روکتا ہے۔ اگر آپ حضرات مجھے سننے کی زحمت فرمائیں تو میں ایک حکایت سنانا چاہتا ہوں جو مثال کے ذریعے اس بات کی وضاحت کر دے گی۔

میں یہاں ایک انگریزی سٹیمر پر بیٹھ کر آیا جو پوری دنیا سے گھومتا ہوا آ رہا تھا۔ ہمیں تازہ پانی کی

ضرورت محسوس ہوئی تو ہم سماٹرا جزیرے کے مشرقی ساحل پر لنگر انداز ہو گئے۔ دوپہر کا وقت تھا، ہم میں سے کچھ لوگ زمین پر اترنے کے بعد ساحل کے ساتھ اگے ناریل کے درختوں کی چھاؤں میں بیٹھ گئے۔ وہاں سے کچھ ہی فاصلے پر ایک گاؤں بھی آباد تھا۔ ہم مختلف قومیتوں سے تعلق رکھنے والے افراد پر مشتمل تھے۔ جیسے ہی ہم وہاں بیٹھے ایک نابینا شخص وہاں آ گیا۔ ہمیں بعد میں معلوم ہوا کہ وہ شخص سورج اور اس کی روشنی کی نوعیت معلوم کرنے کی کوشش میں اس کی طرف بہت زیادہ دیکھنے کی وجہ سے نابینا ہوا تھا۔

سورج کی طرف مستقل طور پر دیکھتے ہوئے اس نے اپنی کافی عرصہ تک اپنی تحقیق جاری رکھی لیکن جو واحد نتیجہ نکلا وہ یہ تھا کہ سورج کی چمک نے اس کی آنکھوں کو زخمی کر دیا اور وہ اندھا ہو گیا۔ اس کے بعد اس نے خود سے کہا:

''سورج کی روشنی سیال مادہ نہیں ہے کیونکہ اگر یہ سیال ہوتی تو اسے ایک برتن سے دوسرے برتن میں منتقل کرنا ممکن ہو سکتا تھا اور پانی کی طرح ہوا اسے بھی ایک جگہ سے دوسری جگہ لے کر جا سکتی تھی۔ اور یہ آگ بھی نہیں ہے۔ کیونکہ اگر یہ آگ ہوتی تو پانی اسے بجھا دیتا۔ یہ روشنی روح بھی نہیں ہے کیونکہ اسے آنکھوں کی مدد سے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ مادہ بھی نہیں ہے کیونکہ یہ اپنی جگہ نہیں چھوڑ سکتی۔ پس ثابت ہوا کہ سورج کی روشنی سیال نہیں ہے نہ ہی آگ ہے، نہ روح اور نہ ہی مادہ ہے لہٰذا یہ کچھ بھی نہیں ہے۔''

یہ تھا اس کا طرز استدلال مگر دوسری جانب سورج کی طرف مستقل دیکھتے رہنے سے اور ہمیشہ اس سے متعلق سوچتے رہنے کی وجہ سے اس نے نا صرف اپنی آنکھیں کھودیں بلکہ اپنی عقل و فہم سے بھی ہاتھ دھو بیٹھا۔ اور جب وہ مکمل طور پر نابینا ہو گیا تو اسے یقین کامل ہو گیا کہ سورج وجود نہیں رکھتا ہے۔

اس نابینا شخص کے ہمراہ ایک غلام بھی تھا جس نے اپنے مالک کو ناریل کے درخت کی چھاؤں میں بٹھانے کے بعد زمین پر گرا ہوا ایک ناریل اٹھایا اور اسے رات کی روشنی کا آلہ بنانے کی کوشش کرنے لگا۔ اس نے ناریل کے بالوں کو مروڑ کر بتی بنائی، کھوپرے کا تیل نکال کر اس کے سخت خول میں ڈالا اور اس میں بتی کو ڈبو دیا۔

غلام اس کام سے فارغ ہو کر بیٹھا تو اس کے نابینا مالک نے ایک آہ بھری اور اس سے کہنے لگا، ''اے غلام، کیا میں اس وقت حق پر نہیں تھا جب میں نے تمہیں بتایا تھا کہ سورج وجود نہیں رکھتا؟ کیا تم نہیں دیکھتے کہ ہر طرف کتنا اندھیرا ہے؟ اس کے باوجود لوگوں کا کہنا ہے کہ سورج موجود ہے۔۔۔ لیکن اگر ایسا ہے تو یہ اندھیرا کیوں ہے؟''

''میں نہیں جانتا کہ سورج کیا ہے۔'' غلام نے کہا، ''یہ میرا کام نہیں ہے۔ لیکن میں یہ جانتا ہوں کہ روشنی کیا ہے۔ یہ میں نے رات کے لیے چراغ بنایا ہے جس کی مدد سے میں آپ کی خدمت کر سکوں گا

اور گھر میں موجود ہر چیز کو تلاش کر سکوں گا۔''

اس کے بعد غلام نے ناریل کا چراغ اٹھایا اور کہا، ''یہ میرا سورج ہے۔'' □

وہیں ایک لنگڑا آدمی بھی اپنی بیساکھیوں سمیت موجود تھا۔ اس نے یہ سنا تو قہقہہ لگایا:

''تم یقیناً عمر بھر کے لیے اندھے ہو چکے ہو۔'' اس نے نابینا کو مخاطب کر کے کہا، ''کیونکہ تم یہی نہیں جانتے کہ سورج کیا۔ میں تمہیں بتاؤں گا کہ سورج کیا ہے۔ سورج آگ کا گولا ہے جو ہر روز صبح سمندر میں سے طلوع ہوتا ہے اور ہر شام کو ہمارے جزیرے کی پہاڑیوں میں غروب ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سب دیکھتے ہیں اور اگر تمہاری بصارت ہوتی تو تم بھی یہ دیکھ سکتے تھے۔''

ایک مچھیرا جو یہ گفتگو سن رہا تھا بولا، ''اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ تم کبھی اپنے جزیرے سے باہر گئے ہی نہیں۔ اگر تم لنگڑے نہ ہوتے اور اگر تم کبھی باہر گئے ہوتے جیسے میں مچھلیاں پکڑنے والی کشتی پر جا چکا ہوں، تو تم جان سکتے تھے کہ سورج ہمارے جزیرے کی پہاڑیوں کے پیچھے غروب نہیں ہوتا ہے۔ اس کی بجائے جس طرح یہ ہر صبح سمندر میں سے طلوع ہوتا ہے اسی طرح ہر شام سمندر میں ہی غروب ہو جاتا ہے۔ میں نے جو تمہیں بتایا ہے یہی سچ ہے کیونکہ میں ہر روز اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہوں۔''

اس پر ایک ہندوستانی نے جو ہماری پارٹی میں شامل تھا، یہ کہتے ہوئے اس کی بات میں مداخلت کی:

''میں حیران ہوں کہ کیا ایک معقول آدمی اس قسم کی نامعقول گفتگو بھی کر سکتا ہے؟ ایسا کیسے ممکن ہے کہ آگ کا ایک گولا سمندر میں ڈوب جائے اور پھر بجھے بھی نہ پائے؟ سورج ہرگز آگ کا گولا نہیں ہے۔ یہ ایک دیوتا ہے جس کا نام دیوا ہے جو ہمیشہ سے میرو نام کے سنہری پہاڑوں سے اپنے رتھ پر سوار نکلتا ہے۔ اکثر اوقات راگو اور کیتو نامی راکھشس اس پر حملہ کر دیتے ہیں اور اسے نگل جاتے ہیں جس کے بعد زمین پر اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اس پر ہمارے پجاری پرارتھنا کرتے ہیں کہ دیوتا راکھشسوں کی قید سے رہا ہو جائے۔ اور پھر وہ اسے رہائی مل جاتی ہے۔ صرف تم جیسے بے خبر لوگ جو کبھی اپنے جزیرے سے باہر نہیں گئے یہ قیاس کرتے ہیں کہ سورج صرف ان کے ملک میں ہی چمکتا ہے۔''

اس کے بعد ایک مصری جہاز کے مالک نے جو وہاں موجود تھا اپنی باری پر کہا، ''نہیں، تم بھی غلطی پر ہو۔ سورج کوئی دیوتا نہیں ہے اور صرف ہندوستان اور اس کے سنہری پہاڑوں پر گردش نہیں کرتا ہے۔ میں بحیرہ اسود اور بحیرہ عرب کے ساحلوں کے ساتھ ساتھ بہت زیادہ جہاز رانی اور مڈغاسکر سے فلپائن تک بہت سفر کر چکا ہوں۔ سورج ساری زمین پر اپنی روشنی بکھیرتا ہے صرف ہندوستان پر نہیں۔ یہ کسی ایک پہاڑ کے گرد چکر نہیں لگاتا ہے بلکہ مشرق بعید سے طلوع ہوتا ہے، جاپان کے جزائر سے بھی پیچھے اور مغرب میں بہت دور، بہت ہی دور طلوع ہوتا ہے، انگلستان کے جزائر سے بھی پرے۔ یہی وجہ ہے کہ

جاپانی اپنے ملک کو نپون کہتے ہیں یعنی وہ سرزمین جہاں سورج کی پیدائش ہوتی ہے۔ مجھے اس حقیقت کا بہت اچھی طرح پتا ہے اور میں نے اپنے دادا سے بھی اس بارے میں بہت کچھ سن رکھا ہے کیونکہ وہ سمندر میں دور دراز تک جایا کرتے تھے۔

وہ ابھی کچھ اور بھی کہتا لیکن ہمارے جہاز کے ایک انگریز ملاح نے اسے ٹوکتے ہوئے کہا، ''کوئی ایسا ملک نہیں جہاں کے لوگ سورج کی گردش کے بارے میں اتنا جانتے ہوں جتنا انگلستان کے لوگ جانتے ہیں۔ سورج، جیسا کہ انگلستان میں ہر کوئی جانتا ہے، نہ کہیں سے طلوع ہوتا ہے نہ کہیں غروب ہوتا ہے۔ یہ ہمیشہ زمین کے گرد گردش کرتا رہتا ہے۔ ہم اس حقیقت کے بارے میں بہت اچھی طرح آگاہ ہیں کیونکہ ہم خود زمین کے گرد چکر لگا چکے ہیں اور ہمارا کہیں بھی سورج سے آمنا سامنا نہیں ہوا ہے۔ ہم جہاں کہیں بھی گئے، ہم نے دیکھا کہ سورج ہر صبح طلوع ہوتا ہے اور ہر رات غروب ہو جاتا ہے جیسے کہ یہاں بھی ہوتا ہے۔''

پھر انگریز نے ایک چھڑی لے کر ریت پر ایک گول دائرہ کھینچا اور وضاحت کرنے کی کوشش کی کہ کیسے سورج آسمان پر اپنا سفر طے کرتا ہے اور دنیا کے گرد چکر لگاتا ہے۔ لیکن وہ اس کی ٹھیک طرح سے وضاحت کرنے میں ناکام رہا۔ اس پر اس نے جہاز کے کپتان کی طرف اشارہ کیا اور کہا، ''یہ آدمی اس بارے میں مجھ سے زیادہ جانتا ہے۔ یہ اس کی ٹھیک طرح سے وضاحت کر سکتا ہے۔''

کپتان جو ایک ذہین آدمی تھا، اس وقت تک خاموشی سے ساری گفتگو سنتا رہا جس وقت تک اسے بولنے کی دعوت نہیں دی گئی۔ اب ہر شخص کا رخ اس کی جانب ہو گیا۔ وہ کہنے لگا، ''آپ سب لوگ ایک دوسرے کو گمراہ کر رہے ہو کیونکہ آپ خود مغالطے میں ہو۔ سورج ہرگز زمین کے گرد نہیں گھومتا ہے۔ اس کی بجائے زمین سورج کے گرد گھومتی ہے۔ وہ اپنی گردش کے دوران وہ چوبیس گھنٹے کے دوران اپنا رخ سورج کی طرف بھی کرتی ہے، صرف جاپان، فلپائن اور سماٹرا میں نہیں جہاں ہم اس وقت موجود ہیں بلکہ افریقہ، اور یورپ اور امریکہ اور ان کے علاوہ تمام دیگر سرزمینوں میں یکساں طور پر ایسا ہوتا ہے۔ سورج کسی خاص پہاڑ، کسی خاص جزیرے یا کسی خاص سمندر میں نہیں چمکتا ہے، حتیٰ کہ کسی ایک زمین پر بھی نہیں چمکتا ہے بلکہ ہماری زمین کے علاوہ دوسرے سیاروں پر بھی چمکتا ہے۔ اگر آپ اپنی قدموں کے نیچے کی زمین کی بجائے آسمانوں ہی کو دیکھیں تو آپ سب کو اس حقیقت کی سمجھ آ جائے گی اور اس کے بعد آپ مزید یہ فرض نہیں کریں گے کہ سورج صرف آپ یا آپ کے ملک پر ہی چمکتا ہے۔''

سو اس دانشمند کپتان نے یہ کہا جو دنیا میں بہت دور دراز تک جہاز رانی کر چکا تھا اور پھر اپنے اوپر موجود آسمان کا بہت مطالعہ کر چکا تھا۔

''لہٰذا عقیدے کے معاملے میں۔'' چین کے باشندے اور کنفیوشس کے پیروکار نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا، ''یہ تفاخر کا جذبہ ہی ہے جو انسانوں کے درمیان غلطیوں اور جھگڑوں کا باعث بنتا ہے۔ جیسا کہ سورج کی طرح خدا کے معاملے میں بھی ایسا ہی ہے۔ ہر شخص اپنے ذاتی اور خصوصی خدا کا خواہاں ہوتا ہے، یا اگر اپنے لیے نہیں تو اپنی قوم کے لیے ضرور چاہتا ہے۔ ہر قوم اسے اپنی عبادت گاہوں تک محدود رکھنا چاہتی ہے۔'' کیا کوئی ایسا معبد بھی ہے جس کا موازنہ اس معبد کے ساتھ کیا جا سکے جسے خود خدا نے تعمیر کیا ہے تا کہ تمام انسانوں کو ایک عقیدے اور ایک مذہب میں یکجا کیا جا سکے؟''

''انسانوں کے بنائے ہوئے تمام معبد اس ایک معبد کے نمونے پر بنائے گئے ہیں جو خدا کی اپنی دنیا ہے۔ ہر معبد کی اپنی جدا جدا رسم الخط، گنبد دار چھت، چراغ، تصاویر یا مجسمے، کندہ کاری، شریعت کی کتابیں، قربانیاں، قربان گاہیں اور پیشوا ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کون سا ایسا مندر ہے جس کا رسم الخط سمندر ہو، آسمان جیسا گنبد ہو، سورج، چاند اور ستاروں ایسے چراغ ہوں، اور زندگی کرتے ہوئے، محبت کرتے ہوئے اور ایک دوسرے کی مدد کرتے ہوئے انسانوں جیسی تصویریں اور مجسمے ہوں؟ ان میں سے کہاں خدا کی اچھائی ایسی شرحیں ہوں جنہیں خدا کی رحمت کے طور پر سمجھا آسان ہو جسے خدا نے انسان کی مسرت کے لیے ہر سو پھیلا رکھا ہو؟ ان میں سے کہاں ایسی شریعت کی کتابیں جو ہر شخص پر اس طرح القا ہوں جیسے یہ اس کے دل پر لکھی ہیں؟ کون سی قربانی اپنی ذات کی نفی سے بڑھ کر ہے جو محبت کرنے والے مرد اور عورتیں ایک دوسرے کی خاطر کرتے ہیں؟ اور کون سی قربان گاہ ایک اچھے اور نیک انسان کے دل سے بڑھ کر ہے جس پر خدا خود قربانی کو قبولیت بخشتا ہے؟

''انسان کی خدا شناسی جس قدر بلند ہو گی اتنا ہی وہ خدا کو بہتر سمجھے گا۔ اور وہ جتنا خدا کو بہتر سمجھے گا اتنا ہی وہ خدا کے قریب آ جائے گا اور اس کی اچھائی، رحم دلی اور انسان کے لیے محبت کی صفات خدائی صفات کے مماثل ہو جائیں گی۔

''لہٰذا جو سمجھتا ہے کہ سورج کی روشنی ساری دنیا کو روشن کرتی ہے، اسے ایسا سمجھنے دو اور توہمات میں گھرے ہوئے انسان کو مورد الزام ٹھہرانا اور اسے حقارت سے دیکھنے سے گریز کرو جو اپنے تصور میں اسی ایک روشنی کی ایک کرن کو دیکھتا ہے۔ اس کی تحقیر کرنے سے بھی گریز کرو جو خدا کو نہیں مانتا، جو نابینا ہے اور سورج کو دیکھ نہیں پاتا ہے۔''

یوں کہا چین کے باشندے نے جو کنفیوشس کا پیروکار تھا اور اس کے جواب میں چائے خانہ میں موجود تمام لوگ خاموش تھے اور ان کے درمیان یہ جھگڑا ختم ہو چکا تھا کہ کس کا عقیدہ دوسروں سے بہتر ہے۔

انتون چیخوف: حد بندیوں سے ماورا

__ تعارف وترجمہ: زیف سید__

ادبیاتِ عالم کی تاریخ میں ویسے تو بہت سے ادیب مل جائیں گے جنھوں نے ایک سے زیادہ اصناف میں قلم آزمایا ہے، لیکن ہمارے خیال سے صرف دو ایسے قلم کار ہیں جو دو الگ الگ اصناف میں یکساں طور پر عظیم تصور کیے جاتے ہیں اور اس کا فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ آیا وہ ایک صنف میں بہتر ہیں یا دوسری میں۔ ایک تو شیکسپیئر جیسا جن ہے، جو انگریزی تو کیا کسی بھی زبان کا سب سے بڑا ڈراما نگار ہے، ساتھ ہی ساتھ وہ انگریزی زبان کا سب سے بڑا شاعر بھی ہے۔ دوسرا ایسا فن کار چیخوف ہے، جو افسانہ نگاری کا امام تو ہے ہی، اسے عمومی طور پر شیکسپیئر کے بعد دنیا کا سب سے بڑا ڈراما نگار بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔

چیخوف کو سمجھنے کے لیے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ وہ 19 ویں صدی کا واحد بڑا روسی ادیب ہے جس کا تعلق نچلے طبقے سے تھا، ورنہ ٹالسٹائی، دوستوئیفسکی، گوگول، ترگینیف سبھی کی رگوں میں ارسٹوکریٹک خون تھا۔ چیخوف کے دادا 'سرف' یعنی کسان غلام تھے اور انھوں نے چیخوف کی پیدائش سے 19 سال قبل رقم ادا کر کے اپنے خاندان کو آزاد کروایا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ٹالسٹائی کے عظیم ناول 'جنگ اور امن' کے ساڑھے پانچ سو کرداروں میں صرف ماسکو کا سارجنٹ ہی ایسا ہے جس کا تعلق اشرافیہ سے نہیں۔ اور یہ سارجنٹ بھی چند صفحوں کا مہمان ہے۔

چیخوف نے جس توانائی، شدت اور ہمدردی سے کسانوں، مزدوروں، گھریلو ملازموں، تانگہ بانوں، چھوٹے موٹے کلرکوں، استادوں وغیرہ کو موضوع بنایا ہے، وہ کوئی نواب یا ڈیوک نہیں کر سکتا تھا۔ اس کی ایک مثال اس مختصر انتخاب میں شامل کہانی 'شکاری' ہے جو 1885 میں شائع ہوئی جب چیخوف کی عمر 25 سال تھی۔ یہ چیخوف کے اولین شاہکاروں میں سے ایک ہے۔ دیکھیے کہ چیخوف نے محض چند برش

سٹروکس میں گاؤں کے ایک لاابالی شکاری اور اس کی خستہ حال کسان بیوی پیلا گیا کو یوں پینٹ کیا ہے کہ دونوں ڈیڑھ صدی کے فاصلے سے جیتے جاگتے کاغذ سے ابھر کر ہمارے سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں، حالانکہ چیخوف نے ان کے خدوخال، تاثرات اور نشست و برخاست بیان ہی نہیں کیے۔ یہی وہ کہانی ہے جس سے چیخوف کا پہلی بار ایک سنجیدہ ادیب کے طور پر نوٹس لیا گیا اور دوستوں نے اس پر زور ڈالا کہ وہ مزید کہانیاں لکھے، ورنہ اس سے پہلے وہ زیادہ تر مزاحیہ تحریریں اور خاکے ہی لکھا کرتا تھا۔

اپنے زمانے کے نقادوں کو چیخوف کو سمجھنے میں دشواری ہوئی کیوں کہ اپنے دوسرے عظیم ہم عصروں کی طرح وہ کسی مہابیانیے کا پیروکار تھا اور نہ کسی بیانیے کی تبلیغ و ترویج پر یقین رکھتا تھا۔ جب نقاد اسے کسی خانے میں فٹ نہ کرنے میں ناکام ہو گئے تو اسے 'یاسیت کا شاعر' اور 'دنیا کے دکھوں کی پکار' جیسے مہمل لقب دے کر الگ ہو گئے۔ مصیبت یہ گزری یہ مغالطہ آج تک چلا آ رہا ہے اور یہ لیبل چیخوف سے چپکے ہوئے ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ چیخوف اتنا متنوع فنکار ہے کہ اس طرح کے لیبل اس کی تفہیم کی راہ کی دیوار ثابت ہوئے ہیں۔ اردو میں اس کی مساوی مثال میر کی ہے جس کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر کو کم ہمت ناقدین نے 'سوز و گداز' کے کنویں میں بند کر دیا ہے اور یہ چل سو چل آج بھی جاری و ساری ہے۔

ٹالسٹائی اور ہمارے انتظار حسین صاحب میں ایک بات مشترک ہے کہ دونوں کو چیخوف کی کہانی 'کرب' بہت پسند تھی۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ Misery کے نام سے کیا گیا ہے، مگر چیخوف نے روسی میں اس کا عنوان 'توسکا' رکھا تھا جو اتنا وسیع لفظ ہے کہ misery اس کی عکاسی نہیں کر سکتا۔ اس کا قریب ترین اردو متبادل 'تڑپ' یا 'کسک' بنتا ہے لیکن چیخوف نے افسانے کے اندر بھی یہ لفظ پانچ بار استعمال کیا ہے، اور ظاہر ہے کہ عنوان اسی کا نمائندہ ہے۔ کہانی کے اندر جہاں جہاں یہ لفظ آیا، وہاں 'کرب' ہی مناسب معلوم ہوا، اسی لیے میں نے بھی اسی پر اکتفا کی ہے۔

اسی افسانے کے ضمن میں ایک اور بات کہ انگریزی میں اسے صیغۂ ماضی میں ترجمہ کیا گیا ہے، اس سے قطع نظر کہ چیخوف نے اسے روسی میں حال کے صیغے میں لکھا تھا۔ ہمیں یہ عمل تحریف لگا اس لیے زیرِ نظر ترجمے میں اسے زمانۂ حال ہی برقرار رکھا گیا ہے، اور ہمارا خیال ہے کہ اس سے افسانے کی کاٹ اور فوری پن (immediacy) میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

ہم نے اوپر ذکر کیا تھا کہ چیخوف نے اپنے زمانے کے روس کے تقریباً ہر طبقے کو موضوع بنایا ہے۔ اس کی ایک مثال 'لاٹ پادری' ہے۔ یہ بات معنی خیز ہے کہ ٹالسٹائی اور دوستوئیفسکی نے تمام تر مذہبی حساسیت کے باوجود کبھی کسی پادری کو مرکزی کردار نہیں بنایا، لیکن چیخوف کا پادری دیکھیے اور اس کے لحظہ لحظہ مرنے کی کیفیت اور افسانے کے آخر میں سارے جمع خرچ کا لاحاصل پن۔

افسانے کے مرکزی کردار کا عہدہ روسی زبان میں 'ارخی ییری' ہے، جس کا انگریزی میں 'بشپ' ترجمہ کیا گیا ہے۔ مجھے اس کے لیے اردو میں 'لاٹ پادری' زیادہ مناسب لگا۔

یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اس وقت چیخوف خود بھی تپ دق کا شکار ہو چکا تھا اور ڈاکٹر ہونے کے ناطے اسے احساس تھا کہ وہ خود بھی رفتہ رفتہ مر رہا ہے۔ 44 برس کی مختصر زندگی میں چیخوف کی کل 576 کہانیاں شائع ہوئیں۔ 'لاٹ پادری' اس کے بالکل آخری دور کا افسانہ ہے اور اس کے بعد وہ صرف ایک اور کہانی لکھ کر تپ دق کا رزق بن گیا۔ اس لیے 'لاٹ پادری' کو چیخوف کے اپنی موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر اسے گلے لگانے کی تمثیل بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

اس مختصر انتخاب میں ایک اور افسانہ 'طالب علم' ہے جو چیخوف کے اعلیٰ ترین شاہکاروں میں سے ایک ہے۔ بلکہ خود چیخوف نے ایک موقعے پر اسے اپنا بہترین افسانہ اور ایک اور دفعہ ساخت کے لحاظ سے اپنا مکمل ترین افسانہ قرار دیا تھا۔ تاریخ، حسن اور سچائی تین ایسے تصور ہیں جن کی کھوج میں ہر فنکار رہتا ہے، چیخوف نے صرف چار صفحوں کے افسانے میں یہ تینوں عناصر آمیخت کر دیے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ اس کا رنگین اور پر نشاط انجام ان لوگوں کے سروں پر ٹھنڈے پانی کا دھار بھی ہے جو چیخوف کو محض مایوسی کا پیغمبر گردانتے ہیں۔

چیخوف کے بارے میں ایک نظم

(آسٹن سمتھ)

—ترجمہ: زیف سید—

کہتے ہیں آپ کو ٹی بی
ان کسانوں سے لگی
جومیلی خووو آئے تھے تاکہ

آپ سے معائنہ کرواسکیں
راہداری میں انھیں کھانستے سن کر
آپ نے اپنا قلم

میز پر رکھ دیا اور اٹھ کھڑے ہوئے
وہ رات بھر پھولتی سانسیں لیے
چلتے رہے ہوں گے کہ صبح پہنچ سکیں، ان تک

آپ کی مہربانی کی افواہیں پہنچ گئی تھیں
جب آپ سٹیتھوسکوپ کو ہاتھوں میں
گرم کر رہے تھے، تو بوڑھے کسان نے

اپنی چھاتی کھول دی تھی، آپ کا کردار

دہلیز پر کھڑا رہا، صابر و شاکر
ہاتھ میں تعارفی خط لیے

جو آپ کو ابھی لکھنا تھا۔ جتنا وقت
آپ کہانی سے دور گزارتے، اسے ختم کرنا
اتنا ہی مشکل ہو جاتا، لیکن راہداری

لمبی تھی، اور قطار دروازے کے باہر تک
اور آپ نے کسی کو لوٹانا نہیں تھا، یہ جان کر
کہ وہ شفا پانے کتنی دور سے آئے ہیں

کسی کو سنوانے
اپنے پھیپھڑوں کی آواز
اور یہ کہلوانے کہ اب وہ بہتر سنائی دیتے ہیں

آپ کھڑے پیتے رہے ان کی
سکھ بھری سانسیں
اور نرمی سے کہتے رہے، 'اگلا'

کہانی 1
انتون چیخوف

شکاری

مرطوب، حبس آلود دوپہر۔ آسمان پر بادل کی کترن تک نہیں۔۔۔ دھوپ میں پکی ہوئی گھاس تھکی ماندی، مایوس دکھائی دے رہی ہے، جیسے اگر بارش ہو بھی جائے تب یہ کبھی سرسبز نہیں ہو سکے گی۔ جنگل خاموش، ساکت کھڑا ہے، جیسے درختوں کے اوپر سے کسی کی راہ تک رہا ہے، یا اسے کسی بات کی امید ہے۔

میدان کے کنارے پر ایک لمبا تڑنگا، تنگ شانوں والا مرد، جس کی عمر 40 کے قریب ہوگی، اس نے سرخ قمیص اور پیوند لگی پتلون پہن رکھی تھی جو کسی زمانے میں کسی زمیندار کی رہی ہوگی۔ اس کے پاؤں میں لمبے بوٹ تھے اور وہ سست روی سے قدم گھسیٹتا ہوا چلا جا رہا تھا۔ دائیں طرف سبزہ تھا، بائیں جانب پکی ہوئی رائی کا سنہرا سمندر جو افق تک پھیل گیا تھا۔ اس کا چہرہ سرخ تھا جس سے پسینہ بہہ رہا تھا، اس کے خوبصورت بھورے سر پر سفید ٹوپی ایک ادا سے لہرا رہی تھی، جس پر گھڑسواروں کی سی کھڑی کلغی تھی اور جو واضح طور پر کسی فراخ دل نوجوان رئیس کا تحفہ لگتی تھی۔

اس کے کندھوں سے ایک شکاری تھیلا لٹک رہا تھا جس میں ایک سیاہ جنگلی مرغ تھا۔ آدمی نے ہاتھوں میں دونالی بندوق تھام رکھی تھی۔ اس نے اپنے کتے کی طرف آنکھیں سکیڑیں جو اس سے آگے آگے جھاڑیاں سونگھتا چلا جا رہا تھا۔ ہر طرف سکوت تھا، کہیں کوئی آواز نہیں۔۔۔ ہر زندہ چیز گرمی سے ڈر کر چھپی ہوئی تھی۔

'یگور ولاسچ!' شکاری نے یکا یک ایک نرم آواز سنی۔ وہ چونک گیا۔ گھوم کر دیکھا تو اس کی تیوری چڑھ گئی۔ اس کے قریب ہی ایک تیس سالہ سفید رو عورت درانتی ہاتھ میں تھامے کھڑی تھی جیسے یکا یک زمین سے اگ آئی ہو۔ وہ اس کے چہرے کی طرف دیکھ کر شرماتے ہوئے مسکرا رہی تھی۔

'اوہ، یہ تم ہو پیلا گیا!' شکاری نے رکتے ہوئے اور جان بوجھ کر بندوق کا گھوڑا چڑھاتے ہوئے کہا۔ 'ہم مم م۔۔۔ تم یہاں کیسے آئیں؟'

'ہمارے گاؤں کی عورتیں یہاں کام کر رہی ہیں، میں انھی کے ساتھ آئی ہوں۔۔۔ بطور مزدور، یگور ولاسچ۔'

'اوہ۔۔۔ یگور ولاسچ نے کہا اور آہستگی سے چلنا شروع کر دیا۔

پیلا گیا اس کے پیچھے پیچھے چل دی۔ وہ بیس قدم خاموشی سے چلتے گئے۔

'تمھیں دیکھے ہوئے عرصہ ہو گیا، یگور ولاسچ۔۔۔' پیلا گیا نے شکاری کے ہلتے ہوئے شانوں کی طرف ملائمت سے دیکھتے ہوئے کہا۔ 'میں نے تمھیں اس وقت سے نہیں دیکھا جب تم ایسٹر کے دن ہماری جھونپڑی میں پانی پینے آئے تھے۔۔۔ تم ایسٹر کے دن ایک لمحے کے لیے آئے اور پھر خدا جانتا ہے کیسے۔۔۔ نشے میں۔۔۔ تم نے مجھے ڈانٹا اور مارا پیٹا، اور پھر چل دیے۔۔۔ میں انتظار کرتی رہی، انتظار کرتی رہی۔۔۔ میں نے تمھاری راہ تکتے تکتے آنکھیں تھکا لیں۔ آہ، یگور ولاسچ! تم ایک بار تو آ کر دیکھ لیتے!'

'میرے لیے وہاں کیا دھرا ہے؟'

'تمھارے لیے وہاں بالکل کچھ نہیں دھرا۔۔۔ لیکن پھر بھی۔۔۔ وہاں ایک جگہ ہے جس کی دیکھ بھال کرنی ہے۔۔۔ یہ دیکھنا ہے کہ کیا حالات ہیں۔۔۔ تم مالک ہو۔۔۔ میں کہتی ہوں، تم نے ایک سیاہ مرغ مارا ہے، یگور ولاسچ! تم بیٹھ کر تھوڑا آرام ہی کر لو۔'

یہ کہتے ہوئے پیلا گیا کسی نادان لڑکی کی طرح ہنس دی۔ اس کا چہرہ خوشی سے تمتما رہا تھا۔ اس نے یگور کی طرف دیکھا۔

'بیٹھ جاؤں؟ اگر تم چاہو۔۔۔' یگور نے لاپروایانہ انداز سے کہا، اور فر کے دو درختوں کے نیچے ایک جگہ منتخب کر کے بیٹھ گیا۔ 'تم کیوں کھڑی ہو؟ تم بھی بیٹھ جاؤ۔'

پیلا گیا تھوڑا سا ہٹ کر دھوپ میں بیٹھ گئی۔ اپنی خوشی سے شرمسار، اس نے اپنے مسکراتے ہوئے ہونٹوں پر ہاتھ رکھ لیا۔ دو منٹ خاموشی سے گزر گئے۔

'تم ایک بار تو آ سکتے ہو،' پیلا گیا نے کہا۔

'کس لیے؟' یگور نے گہری سانس لیتے ہوئے کہا۔ ٹوپی اتار کر اس نے ہاتھ سے اپنا سرخ ماتھا پونچھا۔ 'میرے آنے کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔ ایک دو گھنٹوں کے لیے آنے سے وقت ہی ضائع ہوگا۔ اس سے تم خود بھی پریشان ہوگی، اور گاؤں میں مستقل رہنا میری روح کے لیے ناقابلِ برداشت ہوگا۔۔۔ تم خود جانتی ہو کہ میں ناز پروردہ ہوں۔۔۔ مجھے سونے کے لیے بستر چاہیے، پینے کے لیے عمدہ چائے، بولنے کے لیے اچھی گفتگو کرنے والے۔۔۔ مجھے یہ ساری نفیس چیزیں چاہییں، جب کہ تم گاؤں میں

غربت اور گند میں رہتی ہو۔۔۔ میں اسے ایک دن کے لیے بھی برداشت نہیں کرسکتا۔ فرض کرو ایسا کوئی حکم نامہ جاری ہوجائے کہ مجھے لازماً تمھارے ساتھ ہی رہنا پڑے، تو میں یا تو جھونپڑی کو آگ لگا دوں، یا خود کو کچھ کر بیٹھوں۔ لڑکپن ہی سے مجھے ایسی ہی سہولیات سے پیار تھا، اب اس کا کچھ نہیں ہوسکتا۔'

'تم کہاں رہ رہے ہو؟'

'یہاں کے زمیندار دمتری ایوانچ کے ساتھ، بطور شکاری۔ میں اس کے کھانے کی میز کے لیے شکار مار کر لاتا ہوں، لیکن اس نے مجھے۔۔۔ کسی اور چیز سے زیادہ مجھے اپنی تفریح کے لیے رکھا ہوا ہے۔'

'تم کوئی اچھا کام نہیں کر رہے، یگور ولاسچ۔۔۔ دوسرے لوگوں کے لیے شکار مشغلہ ہوگا، لیکن تمھارے لیے کام ہے۔۔۔ جیسے مزدوری۔'

'تم نہیں سمجھتیں، بیوقوف،' یگور نے آسمان کی طرف مایوسی سے دیکھتے ہوئے کہا۔ 'تم کبھی سمجھیں ہی نہیں، اور جب تک تم زندہ ہو، کبھی جان نہیں سکوگی کہ میں کس قسم کا انسان ہوں۔۔۔ تم مجھے احمق سمجھتی ہو، جو برے راستے پر چل نکلا ہے، لیکن جو کوئی بھی مجھے سمجھتا ہے، وہ مجھے پورے ضلعے میں سب سے اچھا انسان مانتا ہے۔ زمیندار بھی یہی مانتے ہیں، اور انھوں نے میرے متعلق ایک رسالے میں بھی ایسی ہی خبریں چھاپ رکھی ہیں۔ بطور شکاری کوئی میری ٹکر کا نہیں۔۔۔ اور اس کی وجہ یہ نہیں کہ میں ناز پروردہ یا مغرور ہوں یا میں تمھارے گاؤں کی زندگی کو حقارت سے دیکھتا ہوں۔۔۔ تم جانتی ہو کہ بچپن ہی سے مجھے بندوقوں اور کتوں کے علاوہ کسی اور چیز کا شوق نہیں تھا۔ اگر کوئی میری بندوق مجھ سے لے لیتا تو میں مچھلی پکڑنے کا کانٹا لے کر نکل جاتا، اگر وہ کانٹا لے لیتے تو میں اپنے ہاتھوں سے چیزیں پکڑنے لگتا۔ اور میں گھوڑوں کی تجارت کرتا رہا، میرے پاس جب بھی پیسے ہوتے، میں میلوں ٹھیلوں میں چلا جاتا، اور تم جانتی ہو کہ اگر کوئی کسان شکاری یا گھوڑوں کا بیوپاری بن جائے تو پھر ہل کو خدا حافظ۔ جب کسی آدمی میں آزادی کی ہوا سما جائے تو تم اسے اس کے اندر سے کبھی بھی نہیں نکال سکتیں۔ اسی طرح اگر کوئی رئیس اداکاری یا اسی طرح کی کوئی چیز شروع کر دے تو پھر وہ کبھی بھی کوئی افسر یا زمیندار نہیں رہ سکتا۔ تم عورت ہو، تم نہیں سمجھ سکتیں، لیکن تمھیں سمجھنا پڑے گا۔'

'میں سمجھتی ہوں، یگور ولاسچ۔'

'اگر تم نے رونا شروع کر دیا ہے تو تم نہیں سمجھیں۔۔۔'

'میں رو نہیں رہی۔۔۔' پیلاگیا نے منھ دوسری طرف موڑتے ہوئے کہا۔ 'یہ گناہ ہے یگور ولاسچ! تم مجھ نصیبوں ماری کے ساتھ صرف ایک دن تو گزار سکتے ہو۔ میری تم سے شادی کو بارہ سال ہوگئے ہیں، اور۔۔۔ اور۔۔۔ ہمارے درمیان کبھی بھی محبت نہیں رہی!۔۔۔ میں۔۔۔ میں رو نہیں رہی۔'

'محبت۔۔۔' یگور اپنا ہاتھ کھجاتے ہوئے بڑبڑایا۔ 'محبت ہو ہی نہیں سکتی۔ ہم صرف نام کے میاں بیوی ہیں، حقیقت میں نہیں۔ میں تمھاری نظر میں ایک وحشی انسان ہوں، اور میرے نزدیک تم ایک سادہ لوح دیہاتی عورت ہو جسے کسی چیز کی سمجھ نہیں۔ کیا ہمارا جوڑ برابر ہے؟ میں ایک آزاد، ناز پروردہ، عیاش آدمی ہوں۔ تم مزدور عورت ہو، جو چھال کے جوتے پہن کر چلتی ہے اور جس کی کمر ہمیشہ دہری رہتی ہے۔ میرا اپنے بارے میں خیال یہ ہے کہ میں ہر قسم کے کھیل میں اول نمبر ہوں، اور تم مجھے رحم کی نظروں سے دیکھتی ہو۔۔۔ کیا یہ کوئی جوڑ ہے؟'

'لیکن ہم شادی شدہ ہیں، یگور ولاسچ،' پیلاگیا نے ہچکیاں لیتے ہوئے کہا۔

'اپنی مرضی سے شادی شدہ نہیں۔۔۔ تم بھول گئی ہو؟ نواب سرگے پائلووچ اور تم خود اس کے ذمہ دار ہو۔ صرف اس وجہ سے کہ میرا نشانہ اس سے بہتر تھا، وہ حسد کے مارے مجھے ایک مہینے تک شراب پلاتا رہا، اور جب کوئی شخص نشے میں دھت ہو تو آپ اس کا مذہب تک تبدیل کروا سکتے ہیں، شادی تو معمولی چیز ہے۔ مجھ سے بدلہ لینے کے لیے اس نے نشے کی حالت میں میری تم سے شادی کروادی۔۔۔ شکاری کو چرواہی سے ملا دیا! تم نے دیکھ لیا تھا کہ میں نشے میں ہوں، پھر تم نے مجھ سے شادی کیوں کی؟ تم تو اس کی مزارع نہیں تھیں، تم انکار کرسکتی تھیں، تم نہ کرسکتی تھیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ کسی چرواہی کی شکاری سے شادی اس کی خوش قسمتی ہے، لیکن تمھیں اس کے بارے میں سوچنا چاہیے تھا۔ ٹھیک ہے، اب غموں کی ماری بن جاؤ، روؤ۔ یہ نواب کے لیے مذاق تھا لیکن تمھارے لیے رونے کی بات ہے۔۔۔ اب دیوار سے ٹکریں مارو۔'

خاموشی چھا گئی۔ تین جنگلی مرغابیاں میدان کے اوپر سے گزریں۔ یگور نے نگاہوں سے ان کا پیچھا کیا، پھر وہ وہ تین بمشکل نظر آنے والوں نقطے بن کر جنگل کے پیچھے غائب ہوگئیں۔

'تمھاری گزر بسر کیسے ہوتی ہے؟' اس نے مرغابیوں سے نظریں ہٹا کر پیلاگیا کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔

'میں کام کرتی ہوں۔ سردیوں میں میں فاؤنڈلنگ ہسپتال سے ایک بچہ لے آتی ہوں اور اسے بوتل سے دودھ پلاتی ہوں۔ مجھے اس کا مہینے کا ڈیڑھ روبل مل جاتا ہے۔'

'اوہ۔۔۔'

دوبارہ خاموشی۔ گھاس کے کٹے ہوئے قطعے سے ایک سریلے گیت کی آواز بلند ہوئی، پھر جلد ہی دم توڑ گئی۔ گرمی کی شدت گلوکاری کی اجازت نہیں دے رہی تھی۔

'سنا ہے تم نے اکولینا کے لیے نئی جھونپڑی ڈال رکھی ہے،' پیلاگیا نے کہا۔

یگور کچھ نہیں بولا۔

'تو وہ تمھیں زیادہ پیاری ہے۔۔۔'

'یہ تمھاری قسمت ہے، یہی نصیب ہے!' شکاری نے انگڑائی لیتے ہوئے کہا۔ 'تمھیں گزارا کرنا پڑے گا۔لیکن اب خدا حافظ، گپ شپ میں پہلے ہی دیر ہو گئی ہے۔۔۔ مجھے شام تک بولتو وپہنچنا ہے۔'

یگور اٹھا، انگڑائی لی اور بندوق کندھے پر ڈال لی۔ پیلاگیا بھی اٹھ کھڑی ہوئی۔

'تم گاؤں کب آؤ گے؟' اس نے ملائمت سے کہا۔

'وہاں آنے کی کوئی وجہ نہیں ہے، میں وہاں ہوش کی حالت میں نہیں آؤں گا، اور نشے میں تمھیں مجھ سے کچھ نہیں ملے گا، میں نشے میں بہت کمینہ بن جاتا ہوں۔ خدا حافظ!'

'خدا حافظ، یگور ولا یچ۔'

یگور نے سر پر ٹوپی سیدھی کی اور کتے کو بلا کر اپنی راہ پر چل دیا۔ پیلاگیا کھڑے اسے دیکھتی رہی۔۔۔ اس نے اس کے ہلتے ہوئے کندھے دیکھے، اس کی شوخ ٹوپی، اس کی لاپروایانہ، سست چال، اور اس کی آنکھیں غم اور ملائمت سے بھر گئیں۔۔۔ اس کی نگاہیں اپنے خاوند کے لمبے اور پتلے بدن پر جمی رہیں، اسے سہلاتی، تھپکتی رہیں۔۔۔ اس نے جیسے اس کی نظریں محسوس کر لیں، وہ رکا، مڑ کر دیکھا۔۔۔ منھ سے کچھ نہیں بولا، لیکن اس کے چہرے، اس کے اچکائے ہوئے کندھوں سے پیلاگیا کو احساس ہوا کہ وہ اس سے کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ اس کی طرف بڑھی اور متلاشی نظروں سے دیکھا۔

'یہ لے لو،' وہ مڑا۔

اس نے ایک روبل کا مڑا تڑا نوٹ اسے تھما دیا اور تیزی سے چل پڑا۔

'خدا حافظ یگور ولا یچ،' اس نے مشینی انداز میں نوٹ لیتے ہوئے کہا۔

وہ چمڑے کی تانت کی طرح تنا ہوا چلتا رہا۔ یہ بت کی طرح زرد اور ساکت کھڑی رہی، اس کی نظریں اس کے ہر قدم کا حساب لیتی رہیں۔ پھر اس کی سرخ قمیص گہرے رنگ کی پتلون میں مدغم ہوئی، قدم نظر آنا بند ہو گئے، پھر کتا بھی اس کے جوتوں کے ساتھ مل گیا۔ اب ٹوپی کے علاوہ کچھ نظر نہیں آ رہا تھا، اور۔۔۔ اچانک یگور تیزی سے میدان کی طرف مڑا اور اس کی ٹوپی سبزے میں غائب ہو گئی۔

'خدا حافظ یگور ولا یچ،' پیلاگیا نے سرگوشی کی، اور اس کی سفید ٹوپی کی ایک اور جھلک دیکھنے کے لیے پنجوں کے بل کھڑی ہو گئی۔

کہانی 2

انتون چیخوف

کرب

میں اپنا دکھ کس سے بیان کروں؟

شام ڈھل رہی ہے۔ گیلی برف کے موٹے موٹے گالے روشنی کے کھمبوں کے اردگرد کاہلی سے لہرا رہے ہیں۔ کھمبوں پر لالٹینیں ابھی ابھی جلائی گئی ہیں۔ گالے چھتوں، گھوڑوں کی پشتوں، لوگوں کے کندھوں اور ٹوپیوں پر ایک پتلی نرم تہہ بنا رہے ہیں۔ کوچوان ایئونا پوتاپوف کسی بھوت کی طرح سفید ہے۔ وہ بکسے پر ساکت وصامت بیٹھا ہے اور اتنا دہرا ہو رہا ہے جتنا کوئی زندہ جسم دہرا ہو سکتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ برف کو جھٹکنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔۔۔ اس کی گھوڑی بھی سفید ہے، اور اسی کی طرح ساکت وصامت۔ اس کا جمود، جسم کے خطوط کے زاویے، اس کی چھڑی کی طرح سیدھی ٹانگیں اس بات کی غماز ہیں کہ وہ جنجر برینڈ نسل کی ہے اور اس کی قیمت پانچ روبل سے زیادہ نہیں۔ شاید وہ بھی سوچوں میں گم ہے۔ اگر کسی کو بھی ہل سے کھول کر، اور مانوس سلیٹی مناظر سے نکال کر اس دلدل میں جھونک دیا جائے جہاں بھیانک روشنیاں چمک رہی ہوں اور جہاں لگاتار شور اور بھاگتے دوڑتے لوگ ہوں، اس کا سوچوں میں گم ہونا بنتا ہے۔

ایئونا اور اس کی گھوڑی کو اپنی جگہ سے ہلے خاصی دیر ہو چکی ہے۔ وہ کھانے کے وقت احاطے سے باہر آئے تھے اور اب تک انھیں ایک بھی سواری نہیں ملی۔ لیکن اب قصبے پر شام کے سائے گہرے ہو رہے ہیں۔ کھمبوں کی ہلکی روشنی تیز ہو جاتی ہے اور سڑکوں کی گہما گہمی اور بھی پرشور ہو جاتی ہے۔

'ویبورگ سکایا کے لیے تانگہ!' ایئونا نے سنا۔ 'تانگہ!'

ایئونا چونک جاتا ہے اور اپنی برف سے ڈھکی پلکوں میں سے فوجی اوورکوٹ میں ملبوس ایک افسر دیکھتا ہے جس نے سر پر چھجے والا ہیٹ پہن رکھا ہے۔

'ویبورگ سکایا،' افسر دہراتا ہے۔ 'تم سو رہے ہو؟ ویبورگ سکایا!'

اپنی رضامندی کے اظہار کے لیے ایئونا باگوں کو جھٹکا دیتا ہے جس سے برف کے قتلے اڑ کر

گھوڑی کی پیٹھ پر اور کندھوں پر بکھر جاتے ہیں۔ افسر تانگے میں چڑھ جاتا ہے۔ تانگہ بان گھوڑے کو ٹخ کی آواز دیتا ہے، اپنی گردن ہنس کی طرح موڑ دیتا ہے، اپنی نشست پر اوپر ہو کر بیٹھ جاتا ہے، اور ضرورتاً نہیں عادتاً چابک لہراتا ہے۔ گھوڑی بھی اپنی گردن موڑتی ہے، اپنی چھڑی جیسی ٹانگیں ٹیڑھی کرتی ہے اور ہچکچاتے ہوئے چلنا شروع کر دیتی ہے۔۔۔

'کہاں جا رہے ہو شیطان کے بچے؟' ایئونا کو اپنے سامنے ادھر ادھر حرکت کرتے اندھیرے میں سے چلانے کی آوازیں آتی ہیں۔ 'کس طرف جا رہے ہو پاگل، دائیں طرف رہو!'

ایک تانگے بان اسے گالی دیتا ہے۔ سڑک عبور کرتے ہوئے ایک راہگیر کا کندھا گھوڑے کی ناک سے ٹکراتے ٹکراتے بچتا ہے اور وہ غصے سے ایئونا کو دیکھتے ہوئے اس کی آستین کو جھٹکا دے کر اس سے برف گرا دیتا ہے۔ ایئونا بکسے پر یوں کسمساتا ہے جیسے کانٹوں کے تخت پر بیٹھا ہو۔ وہ اپنی کہنیاں ہلاتا ہے، اور اپنی آنکھیں یوں پھیرتا ہے جیسے اس پر آسیب کا سایہ ہو، جیسے اسے یہ معلوم نہ ہو کہ وہ کہاں ہے اور کیوں ہے۔

'سب بدمعاش ہیں یہ!' افسر نے خوشدلی سے کہا۔ 'تم سے ٹکرانے یا گھوڑے کے سموں کے نیچے آنے کی بھرپور کوشش کر رہے ہیں۔ جان بوجھ کر کر رہے ہیں۔'

ایئونا اپنی سواری کی طرف دیکھتا ہے اور اپنے ہونٹ ہلاتا ہے۔۔۔ شاید وہ کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن اس کے منھ سے صرف پھونک نکلتی ہے۔

'کیا؟' افسر پوچھتا ہے۔

ایئونا کے ہونٹوں پر ایک پھیکی مسکراہٹ ہے اور وہ گلا صاف کرنے کی کوشش کر کے گھگھیاتا ہے:

'میرا بیٹا۔۔۔ آ آ آ۔۔۔ میرا بیٹا اس ہفتے مر گیا، صاحب۔'

'ہم م! کیسے مرا؟'

ایئونا پورا بدن اپنی سواری کی طرف موڑ کر کہتا ہے:

'کون جانتا ہے! بخار ہی سے مرا ہوگا۔۔۔ تین دن تک ہسپتال میں پڑا رہا اور مر گیا۔۔۔ خدا کی مرضی۔'

'دوسری طرف مڑو، شیطان!' اندھیرے میں سے آواز آتی ہے۔ 'تمھارا دماغ چل گیا ہے، بڈھے کتے؟ دیکھ کر نہیں جا سکتے؟'

'چلتے رہو چلتے رہو!۔۔۔ افسر نے کہا۔ 'اگر ہم اسی طرح چلتے رہے تو کل تک بھی نہیں پہنچ سکیں گے۔ جلدی کرو!'

تانگے بان ایک بار پھر گردن جھکا کر اپنی نشست پر اونچا ہو کر بیٹھ جاتا ہے، اور بھاری شان سے

چابک لہراتا ہے۔ وہ بار بار مڑ کر افسر کو دیکھتا ہے لیکن اس کی آنکھیں بند ہیں اور بظاہر اسے سننے میں دلچسپی نہیں ہے۔ ویبورگ سکایا میں سواری اتارنے کے بعد ایئونا ایک ریستوران کے باہر رک جاتا ہے اور ایک بار پھر بکسے پر سکڑ کر بیٹھ جاتا ہے۔۔۔ ایک بار پھر گیلی برف اسے اور اس کی گھوڑی کو سفید رنگنے لگتی ہے۔ ایک گھنٹہ گزرتا ہے، پھر دوسرا۔۔۔

تین نوجوان، دو لمبے اور پتلے، ایک ناٹا اور کبڑا، ایک دوسرے کو گالیاں دیتے، فٹ پاتھ پر اپنی کھڑاؤں زور زور سے بجاتے آتے ہیں۔

'تانگے والے، پولیس کے پل تک!' کبڑا پھٹی ہوئی آواز میں چیخ کر کہتا ہے۔ 'ہم تین۔۔۔ بیس کوپک!'

ایئونا باگیں کھینچ کر گھوڑی کو ٹخ ٹخ کرتا ہے۔ بیس کوپک مناسب کرایہ نہیں ہے لیکن وہ اس بارے میں نہیں سوچتا۔ چاہے ایک روبل ملے یا پانچ کوپک، اسے کوئی فرق نہیں پڑتا، بس کرایہ ملنا چاہیے۔۔۔ تینوں نوجوان ایک دوسرے کو دھکے اور گالیاں دیتے تانگے پر چڑھتے، اور تینوں ایک ساتھ بیٹھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فیصلہ یہ کرنا ہے کہ کون سے دو بیٹھیں اور کون ایک کھڑا ہو؟ لمبی تکرار، ڈانٹ ڈپٹ اور گالم گلوچ کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کبڑا چونکہ سب سے چھوٹا ہے اس لیے وہ کھڑا ہو۔

'چلو،' کبڑا پھٹی ہوئی آواز میں کہتا ہے اور پاؤں جمانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی سانسیں ایئونا کی گردن سے ٹکراتی ہیں۔ 'جلدی کرو! ویسے کیا ٹوپی پہن رکھی ہے تم نے میرے دوست! اس سے گھٹیا ٹوپی ڈھونڈے سے پورے پیٹرزبرگ میں نہیں ملے گی۔۔۔'

'ہی ہی ہی!۔۔۔ ہی ہی ہی!۔۔۔' ایئونا ہنستا ہے۔ 'کبھی غرور نہیں کیا!'

'تو پھر چلو، 'کبھی غرور نہیں کیا'، چلو! کیا سارے راستے اسی طرح تانگہ چلاتے رہو گے؟ ہاں؟ یا میں دوں ایک گردن پر؟'

'میرا سر درد سے پھٹا جا رہا ہے!' ایک لمبا کہتا ہے۔ 'کل دوکماسوف کے ہاں میں واسکا کے ساتھ کونیک کی چاروں بوتلیں چڑھا گیا۔'

'میری سمجھ میں نہیں آتا تم اتنی بکواس کیوں کرتے ہو؟' دوسرا لمبا غصے سے کہتا ہے۔ 'تم غنڈوں کی طرح جھوٹ بولتے ہو۔'

'خدا کی قسم سچ کہہ رہا ہوں!۔۔۔'

'اتنا ہی سچ جتنا سچ کھٹمل کھانستا ہے۔'

'ہی ہی!' ایئونا ہنسا۔ 'زندہ دل صاحب لوگ!'

’اوفو! شیطان کی اولاد!‘ کبڑا غصے میں چیختا ہے۔’تم چلو گے بھی یا نہیں؟ کیا یہی طریقہ ہے تانگہ چلانے کا؟ دوایک چابک اسے۔زور سے دو اسے۔‘

ایئو نا اپنی پیٹھ پر ملتے ہوئے کبڑے کی لرزتی ہوئی آواز سنتا ہے۔گالیاں سنتا ہے، لوگ دیکھتا ہے اور اس کے دل سے تنہائی کا بوجھ آہستہ آہستہ کم ہونے لگتا ہے۔ کبڑا اسے گالیاں دیتا ہے اور گالیوں میں لمبے چوڑے لفظ شامل کرتے کرتے اس پر کھانسی کا دورہ پڑ جاتا ہے۔اس کے لمبے ساتھی کسی نادیژدا پیٹرووونا نامی لڑکی کا ذکر کرنے لگ جاتے ہیں۔ایئو نا ان کی طرف مڑ کر دیکھتا ہے۔کسی وقفے کا انتظار کرتے ہوئے وہ ایک بار پھر پیچھے مڑ کر دیکھتا ہے اور کہتا ہے:

’اس ہفتے۔۔۔آ آ آ۔۔۔میرا۔۔۔آ آ۔۔۔بیٹا مر گیا!‘

’ہم سب مر جائیں گے۔۔۔‘ کبڑا ٹھنڈی سانس لے کر کہتا ہے، اور کھانسنے کے بعد اپنے ہونٹ پونچھتا ہے۔’چلو، جلدی کرو۔ساتھیو، مجھ سے اس کا یہ رینگنا اور برداشت نہیں ہوتا۔یہ ہمیں کب پہنچائے گا؟‘

’تو پھر اس کی تھوڑی سی حوصلہ افزائی کرو۔۔۔گردن پر!‘

’سنا تم بوڑھی بیماری؟ میں تمھیں مزا چکھا دوں گا۔تم جیسوں سے رعایت برتنے سے پیدل چلنا بہتر ہے۔سنا تم نے بڈھے سانپ؟ یا تم پر میری باتوں کا کوئی اثر نہیں ہو رہا؟‘

اور ایئو نا اپنی گردن پر ایک چپت محسوس کم کرتا ہے، سنتا زیادہ ہے۔

’ہی ہی!۔۔۔‘وہ ہنستا ہے۔’زندہ دل صاحب لوگ۔۔۔خدا تمھارا بھلا کرے!‘

’تانگے والے، تم شادی شدہ ہو؟‘ ایک لمبا پوچھتا ہے۔

’میں؟ ہی ہی! زندہ دل صاحب لوگ۔اب میری واحد بیوی گیلی مٹی ہی ہے۔۔۔یعنی قبر!۔۔۔میرا بیٹا مر گیا اور میں زندہ ہوں۔۔۔عجیب بات ہے، موت نے غلط دروازے پر دستک دے دی۔۔۔میری بجائے میرا بیٹا لے گئی۔۔۔‘

ایئو نا انھیں بتانے کے لیے مڑا ہی ہے کہ اس کا بیٹا کیسے مرا کہ کبڑے نے ایک آہ بھری اور کہا،’شکر خدا کا!‘ آخر کار وہ پہنچ گئے تھے۔بیس کوپک لینے کے بعد ایئو نا دیر تک ان خوش باشوں کو جاتے دیکھتا رہتا ہے حتیٰ کہ وہ ایک تاریک دروازے میں غائب ہو جاتے ہیں۔ایک بار پھر وہ اکیلا رہ گیا ہے اور اس کے لیے خاموشی ہے۔۔۔وہ کرب جو ایک لمحے کے لیے ہلکی ہو گیا تھا، لوٹ آتا ہے اور پہلے سے زیادہ بیرحمی سے اس کے دل کو چیرنے لگتا ہے۔ایئو نا کی بیکل، دکھ بھری آنکھیں سڑک کے دونوں طرف آتے جاتے لوگوں پر بیچینی سے پھسلتی رہتی ہیں۔کیا اسے ان ہزاروں لوگوں میں سے کوئی ایک نہیں مل سکتا جو اس کی بات سن سکے؟ لیکن اس سے اور اس کے کرب سے غافل ہجوم تیز تیز

قدموں سے آس پاس سے گزرتا رہتا رہتا ہے۔۔۔اس کا کرب بےپناہ ہے، ہر حد سے باہر۔ایسا لگتا ہے کہ اگر ایئو نا کا دل پھٹ جائے اور اس کا کرب بہہ نکلے تو وہ ساری دنیا کو لپیٹ میں لے لے گا، لیکن کوئی اسے دیکھ نہیں سکتا۔ اس نے چھپنے کے لیے ایک ایسی جگہ تلاش کر لی ہے جہاں کوئی اسے دن کی روشنی میں شمع لے کر بھی نہیں ڈھونڈ سکتا۔

ایئو نا ایک گھریلو ملازم کو سامان اٹھائے آتا دیکھتا ہے اور اسے مخاطب کرتا ہے۔

’کیا وقت ہوا ہے، دوست؟‘ وہ پوچھتا ہے۔

’دس بجنے والے ہیں۔۔۔تم یہاں کیوں رکے ہوئے ہو؟ آگے بڑھو!‘

ایئو نا تانگہ چند قدم آگے بڑھاتا ہے، اور اپنے آپ کو دہرا کر کیا پنے کرب میں ڈوب جاتا ہے۔اسے محسوس ہوتا ہے کہ لوگوں سے بات کرنے کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔لیکن ابھی پانچ منٹ بھی نہیں گزرتے کہ وہ اپنے آپ کو سیدھا کرتا ہے اور سر یوں ہلاتا ہے جیسے اس میں سخت درد ہو رہا ہو اور باگیں کھینچتا ہے۔۔۔وہ مزید برداشت نہیں کر سکتا۔

’واپس احاطے کی طرف!‘ وہ سوچتا ہے۔’احاطے کی طرف!‘

اس کی گھوڑی جیسے اس کی سوچیں جان لیتی ہے اور بگٹٹ بھاگنے لگتی ہے۔ڈیڑھ گھنٹے بعد ایئو نا ایک بڑی، گندی مندی انگیٹھی کے پاس بیٹھا ہے۔انگیٹھی کے آس پاس، فرش پر، بینچوں پر لوگ خراٹے لے رہے ہیں۔فضا بوؤں اور حبس سے بوجھل ہے۔ایئو نا سوئے ہوئے لوگوں کو دیکھتا ہے، خود کو کھجاتا ہے، اور پچھتاتا ہے کہ وہ اتنی جلدی واپس کیوں آ گیا۔۔۔

’میں نے آج اتنا بھی نہیں کمایا کہ جئی خرید سکوں،‘ وہ سوچتا ہے۔’میں اسی لیے اتنا اداس ہوں۔وہ انسان جو اپنا کام جانتا ہے۔۔۔جس کے پاس کھانے کو کچھ ہو اور اس کے گھوڑے کے پاس کھانے کے لیے کچھ ہو، وہی ہمیشہ سکھی رہتا ہے۔۔۔‘

ایک کونے سے ایک نوجوان کوچوان اٹھتا ہے، اونگھتے ہوئے گلا صاف کرتا ہے اور پانی کی بالٹی کا رخ کرتا ہے۔

’پانی پینا ہے؟‘ ایئو نا اس سے پوچھتا ہے۔

’بظاہر۔‘

’خدا کرے تم پر راس آئے۔۔۔لیکن میرا بیٹا مر گیا، دوست۔۔۔سنا تم نے؟ اس ہفتے ہسپتال میں۔۔۔عجیب و غریب بات ہے۔۔۔‘

ایئو نا دیکھتا ہے کہ اس کے لفظوں کا کیا اثر ہوتا ہے، لیکن اسے کچھ نظر نہیں آتا۔نوجوان سر ڈھانپ

کر سو رہا ہے۔ بوڑھا آہ بھرتا ہے اور اپنے آپ کو کھجاتا ہے۔۔۔ جیسے نوجوان پانی کا پیاسا تھا، ویسے ہی وہ باتیں کرنے کا پیاسا ہے۔ اس کے بیٹے کو مرے ہفتہ ہو گیا ہے، اور اس نے ابھی تک اس بارے میں کسی سے بات نہیں کی۔۔۔ وہ اس کے بارے میں باقاعدہ طریقے سے بات کرنا چاہتا ہے، اطمینان سے۔۔۔ وہ بتانا چاہتا ہے کہ اس کا بیٹا کیسے بیمار پڑا، اس نے کیسے تکلیف برداشت کی، اس نے مرنے سے پہلے کیا کہا، وہ کیسے مرا۔۔۔ وہ جنازے کے بارے میں بتانا چاہتا ہے، اور یہ کہ وہ کیسے اپنے بیٹے کے کپڑے لینے ہسپتال گیا تھا۔ اس کی بیٹی انیسیا اب بھی گاؤں میں ہے۔۔۔ اور وہ اس کے بارے میں بھی بات کرنا چاہتا ہے۔۔۔ ہاں، اس کے پاس بات کرنے کو بہت کچھ ہے۔ اس کا سامع آہ بھرے اور بیچ میں بول اٹھے اور افسوس کرے۔۔۔ عورتوں سے بات کرنا اور بہتر ہوگا۔ حالانکہ وہ بیوقوف ہوتی ہیں اور پہلے لفظ پر ہی آنسو بہانے لگتی ہیں۔

'چلو چل کر گھوڑی کو ایک نظر دیکھتے ہیں،' ایئونا سوچتا ہے۔ 'نیند کے لیے تو وقت پڑا ہے۔۔۔ گھبراؤ مت، نیند کے لیے تمھارے پاس بہت وقت ہے۔۔۔'

وہ اپنا کوٹ پہنتا ہے اور اصطبل میں چلا جاتا ہے جہاں اس کی گھوڑی کھڑی ہے۔ وہ جئی کے بارے میں، بھوسے کے بارے میں، موسم کے بارے میں سوچتا ہے۔ جب وہ اکیلا ہوتا ہے تو اپنے بیٹے کے بارے میں نہیں سوچ سکتا۔۔۔ اس کے متعلق کسی سے بات کرنا آسان ہے لیکن اس کے بارے میں سوچنا اور اس کا تصور کرنا ناقابلِ برداشت اذیت ہے۔۔۔

'صحیح کھا رہی ہو؟' ایئونا اپنی گھوڑی سے پوچھتا ہے جس کی آنکھیں چمک رہی ہیں۔ 'کھاؤ، اور کھاؤ۔۔۔ ہم اتنے پیسے نہیں کما سکے کہ جئی خرید سکیں۔ تمھیں بھوسے پر گزارا کرنا پڑے گا۔۔۔ ہاں، میں بڈھا ہو گیا ہوں، تانگہ چلانے کے قابل نہیں رہا۔۔۔ تانگہ میرے بیٹے کو چلانا چاہیے تھا، مجھے نہیں۔۔۔ وہ اصل تانگے بان تھا۔۔۔ اسے زندہ رہنا چاہیے تھا۔۔۔'

ایئونا ایک لمحے کو خاموش ہوتا ہے اور پھر دوبارہ بولنے لگتا ہے:

'تو پھر ایسا ہے بڈھی لڑکی۔۔۔ کوزما ایئوناوچ چلا گیا ہے۔۔۔ اس نے مجھے خدا حافظ کہہ دیا ہے۔۔۔ وہ چلا گیا، مر گیا، بغیر کسی وجہ کے۔۔۔ اب فرض کرو، تمھارا ایک چھوٹا سا بچھڑا ہوتا، اور تم اس چھوٹے سے بچھڑے کی ماں ہوتیں۔۔۔ اور اچانک وہ چھوٹا سا بچھڑا مر جاتا۔۔۔ تمھیں دکھ ہوتا، ہے نا؟'

گھوڑی بھوسے میں منھ مارتی ہے، سنتی ہے، اپنے مالک کے ہاتھ پر سانسیں مارتی ہے۔ ایئونا رو میں بہہ جاتا ہے اور اسے سب کچھ سنا ڈالتا ہے۔

کہانی 3

انتون چیخوف

لاٹ پادری

قدیم پیٹرووسکی خانقاہ میں پام سنڈے کی شام کو مذہبی تقریب جاری تھی۔ جب کھجور کے پتے تقسیم کیے جانے لگے تو دس بجنے والے تھے، شمعیں دھیمی دھیمی جل رہی تھیں، بتیاں سیاہ پڑ گئی تھیں اور ایسا لگ رہا تھا جیسے ہر چیز دھند کی لپیٹ میں ہے۔

گرجے کی نیم تاریکی میں ہجوم کسی سمندر کی طرح ہانپ رہا تھا اور لاٹ پادری پیوتر کو، جو تین دن سے بیمار تھے، ہر چہرہ ایک جیسا لگ رہا تھا، چاہے وہ بوڑھا ہو کہ جوان، مرد ہو کہ عورت۔ انھیں لگ رہا تھا کہ ہر شخص جوان سے کھجور کی شاخ لینے آ رہا تھا اس کی آنکھوں میں ایک جیسے تاثرات تھے۔ دھند میں دروازہ دکھائی نہیں دے رہا تھا، ہجوم حرکت کرتا رہا، جیسے اس کا کوئی اختتام نہیں۔ عورتوں کی ٹولی مناجات گا رہی تھی اور ایک نن مقدس دعائیں پڑھے جا رہی تھی۔

کتنی گرمی اور حبس تھا وہاں۔ تقریب کتنی لمبی تھی! لاٹ پادری پیوتر تھکے ہوئے تھے۔ انھیں سانس لینے میں مشکل پیش آ رہی تھی، ان کے کندھوں میں سخت درد تھا اور ٹانگیں کانپ رہی تھیں۔ اوپر سے گیلری میں بیٹھا کوئی احمق وجد میں آ کر بار بار پکارتا تھا جس سے ان کی طبیعت اور مکدر ہو گئی تھی۔ اس پر مستزاد یہ کہ لاٹ پادری نے یکایک نیند یا پھر حواس باختگی کی حالت تصور کیا کہ کہ ان کی ماں ماریا تموفیونا، جسے انھوں نے نو برس سے نہیں دیکھا تھا، یا پھر ان سے ملتی جلتی شکل کی کوئی بوڑھی عورت ہجوم میں سے ان کے پاس آئی اور ان سے ایک شاخ وصول کر کے پیچھے ہٹ گئی اور اس دوران انھیں مسرت سے دیکھتی رہی۔ پھر وہ چہرے پر مہربان مسکراہٹ لیے دوبارہ ہجوم میں مدغم ہو گئی۔ اور کسی وجہ سے ان کے چہرے پر آنسو رواں ہو گئے۔ ان کی روح پرسکون تھی، سب کچھ ٹھیک ٹھاک تھا، پھر بھی وہ بائیں طرف مناجات گانے والی ٹولی کی طرف ٹکٹکی باندھ کر دیکھتے رہے، جہاں اب شام کی تاریکی میں کسی کا چہرہ نظر نہیں آ رہا تھا، اور رو پڑے۔

ان کے چہرے، ان کی داڑھی پر آنسو جھلملانے لگے۔ پھر ان کے قریب کسی اور نے رونا شروع

کر دیا، پھر ایک اور نے، اور ایک اور نے۔ رفتہ رفتہ پورا گرجا رونے کی مدھم آوازوں سے بھر گیا۔ لیکن پانچ منٹ بعد مناجات والوں نے دوبارہ گانا شروع کر دیا، لوگوں نے رونا بند کر دیا اور ہر چیز پہلے کی طرح ہوگئی۔

جلد ہی تقریب ختم ہوگئی۔ جب لاٹ پادری اپنی بگھی میں بیٹھ کر گھر کے لیے روانہ ہوئے تو بھاری، قیمتی گھنٹیوں کی خوش کن سریلی ٹن ٹن چاندنی میں نہاتے ہوئے سارے باغ میں بھرنے لگی۔ سفید دیواریں، قبروں پر سفید صلیبیں، بید کے سفید درخت اور سیاہ سائے، اور دور آسمان میں خانقاہ کے عین اوپر چاند، سب کے سب جیتے جاگتے لگ رہے تھے، ناقابل فہم، لیکن پھر بھی انسان سے قریب۔ اپریل ابھی ابھی شروع ہوا تھا، اور گرم دن کے بعد اب ٹھنڈ ہو چلی تھی۔ فضا میں کہرے کا ہلکا سا شائبہ تھا، اور نرم و نخ ہوا میں بہار کی سانسیں محسوس کی جا سکتی تھیں۔ خانقاہ سے قصبے جانے والی سڑک ریتلی تھی، گھوڑوں کو اس میں سست روی سے چلنا پڑ رہا تھا، اور بگھی کے دونوں جانب چمک دار، پرسکون چاندنی میں لوگ ریت پر قدم گھسیٹتے گرجے سے گھروں کو جا رہے تھے۔ ہر کوئی سوچوں میں گم، سوچوں میں ڈوبا ہوا تھا۔ ہر شے مہربان، کمسن اور ایک دوسرے کی قرابت دار نظر آتی تھی۔۔ درخت اور آسمان، حتیٰ کہ چاند بھی، اور انسان یہ سوچنے کی تمنا کرتا تھا کہ ہمیشہ ایسے ہی رہے گا۔

آخرکار بگھی قصبے پہنچ گئی اور مرکزی سڑک پر چلنے لگی۔ دکانیں بند تھیں، سوائے لکھ پتی تاجر یراکن کی دکان کے، جہاں بجلی کے قمقمے آزمائے جا رہے تھے۔ ان قمقموں کی روشنی بری طرح سے تھرتھرا رہی تھی اور ان کے اردگرد لوگوں کا جمگھٹا تھا۔ پھر ایک کے بعد ایک کھلی، تاریک اور ویران گلیاں آتی گئیں۔ اس کے بعد کھیت اور چیڑ کی خوشبو۔ اچانک ان کی آنکھوں کے سامنے سفید کنگروں والی ایک دیوار بلند ہوئی جس کے پیچھے روشنی میں نہایا ہوا اونچا گھنٹہ گھر تھا۔ اس کے قریب پانچ سنہرے گنبد تھے جو روشنی میں چمک رہے تھے۔ یہ سینٹ پینکرارٹی کی خانقاہ تھی جہاں پادری پیوتر رہتے تھے۔ اور یہاں بھی خانقاہ کے اوپر خاموش، اداس چاند لٹکا ہوا تھا۔ بگھی صدر دروازے میں سے گزر کر ریت پر چرخ چوں کرتی چلتی گئی۔ یہاں وہاں چاندنی میں راہبوں کے سیاہ ہیولے چمک رہے تھے اور پتھروں پر قدموں کی چاپ سنی جا سکتی تھی۔۔۔

'حضور والا، جب آپ نہیں تھے تو آپ کی والدہ یہاں آئی تھیں،' جب لاٹ پادری اپنی رہائش گاہ پہنچے تو کوٹھری کے ملازم نے انھیں مطلع کیا۔

'ماں؟ کب آئیں وہ؟'

'ماتمی تقریب سے پہلے۔ انھوں نے آپ کے بارے میں پوچھا اور پھر گرجے کی طرف چلی

گئیں۔'

'اس کا مطلب ہے میں نے گرجے میں انھی کو دیکھا تھا! میرے خدا!'

اور لاٹ پادری خوشی کے مارے ہنسنے لگے۔

'انھوں نے کہا تھا میں حضور والا کو بتا دوں،' ملازم بولا، 'کہ وہ کل دوبارہ آئیں گی۔ ان کے ساتھ ایک لڑکی بھی تھی۔ شاید ان کی پوتی۔ وہ اوسیانیکوف کی سرائے میں ٹھہرے ہوئے ہیں۔'

'ابھی کیا وقت ہوا ہے؟'

'گیارہ بج گئے ہیں۔'

'اف، کیا مصیبت ہے!'

لاٹ پادری تھوڑی دیر تک ملاقاتی کمرے میں بیٹھے رہے جیسے انھیں یقین نہ آ رہا ہو کہ اس قدر دیر ہو چکی ہے۔ ان کی ٹانگوں اور بازوؤں میں درد تھا اور سر کا پچھلا حصہ بھی دکھ رہا تھا۔ انھیں گرمی لگ رہی تھی اور بےچینی محسوس ہو رہی تھی۔ یہاں تھوڑی دیر آرام کرنے کے بعد وہ اپنی خواب گاہ میں چلے گئے اور وہاں بھی کچھ دیر بیٹھے رہے اور اپنی ماں کے بارے میں سوچتے رہے۔ انھوں نے اپنے ملازم کو جاتے سنا۔ پھر فادر سیسوئے، جو سفری راہب تھے، دیوار کی دوسری طرف سے کھانسے۔ خانقاہ کے گھڑیال نے سوا بجا دیے۔

لاٹ پادری نے لباس تبدیل کیا اور سونے سے پہلے کی دعائیں پڑھنے لگے۔ انھوں نے ایک عرصے کی جانی پہچانی دعائیں توجہ سے پڑھیں، اور ساتھ ہی ساتھ اپنی ماں کے بارے میں بھی سوچتے گئے۔ اس کے نو بچے اور چالیس کے قریب پوتے پوتیاں، نواسے نواسیاں تھے۔ بہت عرصہ قبل وہ اپنے شوہر کے ساتھ ایک غریب سے گاؤں میں رہتی تھیں۔ ان کا شوہر وہاں نچلے ترین درجے کا پادری تھا۔ وہ وہاں خاصا عرصہ رہیں، سترہ برس کی عمر سے ساٹھ برس تک۔ لاٹ پادری کو وہ اپنے بچپن کی ابتدا سے یاد تھیں، جب ان کی عمر تین سال تھی۔ اور وہ اپنی ماں سے کتنا پیار کرتے تھے۔ میٹھا، پیارا، ناقابلِ فراموش بچپن! وہ کیوں ہمیشہ کے لیے چلا گیا؟ ناقابلِ بازیافت وقت، کیوں ہمیشہ اصل سے زیادہ روشن، پرمسرت اور ثروت مند لگتا ہے؟ جب وہ بچپن یا لڑکپن میں کبھی بیمار پڑتے تھے تو ان کی ماں کس قدر حساس اور ملائم ہو جایا کرتی تھیں! اور اب ان کی دعائیں ان کی یادوں سے گڈمڈ ہو گئی تھیں اور روشن جلنے لگی تھیں، شعلوں کی طرح، اور دعائیں ان کی ماں کی یادوں میں حائل نہیں ہوئیں۔

انھوں نے دعا ختم کی اور کپڑے بدل کر لیٹ گئے، اور جونھی ان کے گرد اندھیرا چھایا، وہ اپنے مرحوم والد، اپنی ماں، اپنے آبائی گاؤں لیسوپولیائی کے بارے میں سوچنے لگے۔ چرچراتے پہیے،

بھیڑوں کا ممیانا، گرما کی چمکیلی صبحوں میں گرجے کی گھنٹی کی ٹن ٹن، کھڑکیوں کے نیچے خانہ بدوش۔۔۔ ان سب کے بارے میں سوچنا کس قدر خوش گوار تھا! انھیں لیسوپولیائی کے پادری یاد آئے۔ خاموش، بردبار اور خوش مزاج فادر سمیون۔ وہ خود بھی دبلے اور پست قد تھے لیکن اور ان کا بیٹا دیوقامت تھا اور کرخت آواز میں بولتا تھا۔ ایک بار وہ ملازمہ پر برہم ہوا اور اسے 'آئیمودیل کی گدھی!' کہہ ڈالا۔ فادر سمیون نے اسے سن لیا اور ایک لفظ نہیں بولے۔ انھیں صرف اس بات کی شرمندگی تھی کہ انھیں یاد نہیں آ رہا تھا کہ کتابِ مقدس میں کس جگہ اس گدھی کا ذکر ہے۔ لیسوپولیائی میں ان کے بعد دوسرے پادری دیمیان تھے جو سخت بلانوش تھے اور کبھی کبھی تو اتنی چڑھا لیتے تھے کہ انھیں ایک سبز سانپ نظر آنے لگتا تھا۔ ان کی لقب ہی 'دیمیان ماربین' پڑ گیا تھا۔ لیسوپولیائی کے سکول کے استاد ماتوے نکولائچ تھے جو مذہبی درس گاہ کے طالب علم رہ چکے تھے۔ وہ مہربان تھے، کم عقل نہیں تھے لیکن وہ بھی شرابی تھے۔ انھوں نے بچوں کو کبھی نہیں مارا لیکن کسی وجہ سے ان کے سامنے دیوار پر برچ کی لاٹھیوں کی ایک گٹھی لٹکتی رہتی تھی جس کے نیچے مکمل طور پر بےمعنی لاطینی عبارت رقم تھی: ڈالیاں بچہ مرمت لاٹھیاں۔ ان کے پاس ایک لمبے، الجھے بالوں والا کتا تھا جس کا نام انھوں نے گرامر رکھا تھا۔

لاٹ پادری ہنسنے لگے۔ لیسوپولیائی سے پانچ میل دور اوبنینو گاؤں تھا جہاں یسوع مسیح کی ایک کرشماتی شبیہ تھی جسے جلوس کی شکل میں آس پاس کے گاؤوں سے گزارا جاتا تھا اور تمام دن گھنٹیاں بجتی رہتی تھیں۔ اب ایک گاؤں میں، اب دوسرے میں، اور لاٹ پادری کو ایسا لگتا تھا جیسے ہوا خوشی سے جھوم رہی ہو، اور وہ (انھیں اس وقت پاولوشا کہا جاتا تھا) شبیہ کے پیچھے پیچھے ننگے سر، ننگے پاؤں چلتے رہے اور ان کا دل مقامی ایمان سے لبریز ہوتا، چہرے پر معصومانہ مسکراہٹ اور لامحدود مسرت۔ انھیں یاد آیا کہ اوبنینو میں ہمیشہ لوگوں کا جمگھٹا ہوا کرتا تھا اور وہاں کی پادری فادر الیکسیے پروسکومیڈیا تقریب کی تیاری کے لیے اپنے بہرے بھتیجے الاریان کو 'مردوں' اور 'زندوں' کی فہرستیں پڑھنے کو دیتے۔ الاریان انھیں پڑھتا اور اسے اس خدمت کے پانچ یا دس کوپیک مل جاتے۔ اور جب اس کے بال سفید ہو گئے اور سر گنجا ہو گیا، جب زندگی گزر گئی کہ اسے اچانک احساس ہوا کہ ایک پرچی پر لکھا ہوا ہے: 'الاریان، تم کتنے بیوقوف ہو!' کم از کم پندرہ برس کی عمر تک پاولوشا خام اور کمزور طالب علم رہے۔ اس لیے گھر والے چاہتے تھے کہ انھیں دینی مدرسے سے نکال کر کسی دکان میں ڈال دیا جائے۔ ایک بار جب وہ اوبنینو کے ڈاک خانے سے خط لانے گئے تو خاصی دیر تک کلرکوں کو تکتے رہے اور پھر کہا: 'کیا میں پوچھ سکتا ہوں کہ آپ کو کتنی تنخواہ ملتی ہے، ماہانہ یا یومیہ؟'

لاٹ پادری نے اپنے سینے پر صلیب کا نشان بنایا اور کروٹ بدل لی تاکہ وہ سو جائیں اور زیادہ

نہ سوچیں۔ 'میری ماں آ گئی ہے۔۔۔' انھوں نے یاد کیا اور ہنس پڑے۔

چاند کھڑکی میں سے جھانک رہا تھا، فرش روشن تھا اور اس پر سائے پڑ رہے تھے۔ ایک جھینگر پکارا۔ دیوار کے پار دوسرے کمرے میں فادر سیسوئے خراٹے لے رہے تھے۔ ان کے خراٹوں میں کوئی تنہا، یتیم شدہ، بلکہ بنجارا نما سی صدا سنی جا سکتی تھی۔

سیسوئے کسی زمانے میں لاٹ پادری کے کارندے رہ چکے تھے اور اب انھیں 'سابق کارندہ' کہا جاتا تھا۔ ان کی عمر ستر برس تھی اور وہ قصبے سے دس میل دور خانقاہ میں، قصبے میں یا پھر ان کا دل چاہے، وہاں رہتے تھے۔ تین دن قبل وہ سینٹ پینکراٹی کی خانقاہ میں آئے تھے اور لاٹ پادری نے انھیں وہاں ٹھہرنے دیا تھا تاکہ وہ ان کے ساتھ فارغ اوقات میں مختلف موضوعات پر بات کر سکیں۔ مقامی طور طریقے۔۔۔ ڈیڑھ بجے گھڑیال علی الصباح کی عبادت کے لیے بجا۔ انھوں نے فادر سیسوئے کو کھانستے اور کسی چیز کے بارے میں ناگواری سے بڑبڑاتے سنا۔ پھر وہ اٹھے اور ننگے پاؤں کمروں میں پھرنے لگے۔

'فادر سیسوئے!' لاٹ پادری نے آواز دی۔

سیسوئے اپنے کمرے میں چلے گئے اور تھوڑی دیر کے جوتے پہنے نمودار ہوئے۔ ان کے ہاتھوں میں ایک موم بتی تھی اور انھوں نے اپنے زیر جامے پر ایک جبہ اوڑھ رکھا تھا۔ ان کے سر پر ایک پرانی گھسی ہوئی ٹوپی تھی۔

'مجھے نیند نہیں آ رہی،' لاٹ پادری نے اٹھ کر بیٹھتے ہوئے کہا۔ 'میری طبیعت خراب لگ رہی ہے۔ پتہ نہیں کیا مسئلہ ہے۔ شاید بخار ہے!'

'عالی جناب، آپ کو سردی لگ گئی ہوگی۔ آپ کو چربی سے مالش کی ضرورت ہے۔'

سیسوئے تھوڑی دیر وہیں کھڑے رہے اور جمائی لے کر بولے: 'او خدا، مجھ گناہگار کو معاف کر۔'

'آج پیراکن کی دکان میں بجلی لگ گئی۔' انھوں نے کہا۔ 'مجھے یہ پسند نہیں ہے۔'

فادر سیسوئے بوڑھے، کمزور اور خمیدہ تھے اور وہ ہر وقت کسی نہ کسی چیز سے ناخوش رہتے تھے، ان کی آنکھیں برہم اور مچھلی کی طرح آگے کو نکلی ہوئی تھیں۔

'مجھے پسند نہیں ہے!' انھوں نے باہر نکلتے ہوئے کہا۔ 'مجھے پسند نہیں۔ خدا ان سب پر رحم کرے!'

اگلا دن پام سنڈے کا تھا۔ لاٹ پادری نے قصبے کے کتھیڈرل میں عبادت کروائی اور پھر بڑے پادری سے ملاقات کی۔ اس کے بعد وہ ایک جرنیل کی بوڑھی اور بیمار بیوہ سے ملے اور آخر خانقاہ کی طرف روانہ ہو گئے۔ ایک اور دو بجے کے درمیان انھوں نے اپنے دو عزیز مہمانوں کے ساتھ کھانا کھایا۔ یہ

مہمان ان کی بوڑھی ماں اور آٹھ سالہ بھانجی کاتیا تھے۔ کھانے کے دوران موسمِ بہار کا سورج کھڑکی کے اندر جگمگاتا رہا اور اس کی کرنیں سفید میز پوش اور کاتیا کے سرخ بالوں پر خوشی خوشی چمکتی رہیں۔ دہری کھڑکیوں سے باہر باغ میں مرغوں اور چڑیوں کے گیت سنے جا سکتے تھے۔

'نو سال ہو گئے کہ ہم نے آخری بار ایک دوسرے کو دیکھا تھا،' بڑھیا نے کہا۔ 'لیکن کل جب میں نے تمھیں گرجے میں دیکھا تو، میرے خدا! تم ذرا بھر نہیں بدلے۔ صرف تمھارا وزن کچھ کم ہو گیا ہے اور داڑھی تھوڑی لمبی ہو گئی ہے۔ آہ، آسمانوں کی ملکہ، مقدس ماں! اور کل ماتمی تقریب کے دوران کوئی خود پر قابو نہیں رکھ سکا۔ ہر کوئی رو دیا۔ تمھیں دیکھ کر میں بھی رو پڑی۔ کیوں، مجھے نہیں پتہ۔ خدا کی مرضی!'

اور اس قدر ملائمت سے یہ سب کہنے کے باوجود وہ واضح طور پر متذبذب تھیں، جیسے انھیں خود معلوم نہ ہو کہ ان سے رسمی طور پر مخاطب ہوا جائے یا غیر رسمی طور پر، ان کے سامنے ہنسنا چاہیے یا نہیں۔ وہ خود کو معمولی دیہاتی پادری کی بیوہ زیادہ اور ان کی ماں کم محسوس کر رہی تھیں۔ لیکن کاتیا اپنے ماموں، لاٹ پادری، کی طرف آنکھیں جھپکے بغیر گھورتی رہی جیسے وہ اندازہ لگانے کی کوشش کر رہی ہو کہ وہ کس قسم کے انسان ہیں۔ اس کے بال کنگھی اور مخملی ربن کے نیچے سے نکل کر ہالے کی طرح کھڑے ہو گئے تھے۔ اس کی ناک اوپر کو اٹھی ہوئی تھی اور آنکھوں میں چالاکی تھی۔ کھانے سے پہلے اس نے چائے پینے کا پیالہ توڑ ڈالا تھا اور اب اس کی دادی باتیں کرتے ہوئے گلاس اور پیالے اس سے دور ہٹا رہی تھی۔ لاٹ پادری اپنی ماں کی باتیں سنتے رہے اور یاد کرتے رہے کہ کیسے برسوں قبل وہ انھیں اور ان کے بہنوں بھائیوں کو ایسے رشتہ داروں کے ہاں لے کر جایا کرتی تھیں جنھیں وہ امیر سمجھا کرتی تھیں۔ وہ اپنے بچوں کا خیال رکھتی تھیں اور اب اپنے بچوں کی اولاد کا۔ اسی لیے وہ کاتیا کو ساتھ لے کر آئی تھیں۔۔۔

'تمھاری بہن واریئنکا کے چار بچے تھے،' انھوں نے بتایا۔ 'یہ کاتیا سب سے بڑی ہے، اور خدا جانے کیا وجہ تھی کہ میرا داماد فادر ایوان بیمار پڑ گیا اور ڈورمیشن سے چار دن پہلے مر گیا۔ اب میری واریئنکا بھیک مانگنے جوگی رہ گئی ہے۔'

'اور نکانور کیسا ہے؟' لاٹ پادری نے اپنے سب سے بڑے بھائی کے بارے میں پوچھا۔

'ٹھیک ہے۔ خدا کا شکر ہے۔ وہ ٹھیک ہے اور گزارا کر رہا ہے۔ خدا کی رحمت ہے۔ صرف ایک مسئلہ ہے کہ اس کا بیٹا نکولاشا، میرا پوتا، پادری نہیں بننا چاہتا تھا۔ اس کی بجائے وہ یونیورسٹی میں پڑھ کر ڈاکٹر بن گیا۔ وہ سمجھتا ہے کہ یہ بہتر ہے، لیکن کس کو خبر۔ خدا کی مرضی!'

'نکولاشا مردوں کی چیر پھاڑ کرتا ہے،' کاتیا نے کہا اور اس دوران اپنی گود میں پانی گرا دیا۔ 'آرام سے بیٹھو لڑکی،' دادی نے سکون سے کہا اور گلاس اس کے ہاتھ سے لے لیا۔ 'کھاتے وقت دعا پڑھا کرو۔'

'ہم نے اتنے عرصے سے ایک دوسرے کو نہیں دیکھا،' لاٹ پادری نے کہا اور نرمی سے اپنی ماں کے کندھے اور بازو کو سہلایا۔ 'میں جب ملک سے باہر تھا تو مجھے آپ کی یاد بہت ستاتی تھی۔ بہت شدت سے آپ کی یاد آتی تھی۔ میں آپ کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔'

'میں شام کو کھلی کھڑکی کے پاس بیٹھا رہتا، بالکل تنہا، اور موسیقی بجنا شروع ہو جاتی تھی، اور گھر کی یاد اچانک مجھے دبوچ لیتی تھی، اور میں سوچتا تھا کہ میں گھر واپس جانے کے لیے کچھ بھی قربان کر سکتا ہوں۔ تمھیں دیکھنے کے لیے۔۔۔'

ان کی ماں مسکرائیں، ان کا چہرہ کھلا لیکن پھر فوراً ہی سنجیدہ ہو گئیں اور کہا: 'میں تمھارا شکریہ ادا کرتی ہوں۔'

ان کا موڈ کسی قدر یک لخت بدل گیا۔ انھوں نے اپنی ماں کی طرف دیکھا اور یہ سمجھ نہیں سکے کہ ان کے چہرے اور آواز میں یہ شرمیلا، یہ تعظیمی تاثر کہاں سے آیا اور کیوں آیا، اور انھیں لگا کہ وہ انھیں نہیں پہچانتے۔ وہ اداسی اور الجھن محسوس کرنے لگے۔ مزید یہ کہ ان کا سر کل کی طرح دکھ رہا تھا، ان کی ٹانگوں میں درد تھا، مچھلی بالکل بیمزہ تھی اور انھیں مستقل پیاس لگی ہوئی تھی۔۔۔

کھانے کے بعد دو امیر زمیندارنیاں آئیں اور لمبے چہرے لیے ڈیڑھ گھنٹہ ان کے پاس بیٹھی رہیں۔ خانقاہ کے منتظم کسی کام کے لیے آئے، خاموش، تھوڑے سے بہرے۔ پھر شام کی عبادت کا گھنٹہ بجا، سورج درختوں کے پیچھے غروب ہو گیا اور دن اختتام کو پہنچا۔ گرجے سے واپسی پر لاٹ پادری نے جلدی جلدی دعائیں پڑھیں، بستر پر چلے گئے اور خود کو ڈھانپ دیا۔

انھوں نے دوپہر کو جو مچھلی کھائی تھی اس کی یاد ناگوار تھی۔ چاندنی انھیں تنگ کر رہی تھی اور پھر انھوں نے کسی کو باتیں کرتے سنا۔ قریبی کمرے سے، شاید ڈرائنگ روم سے، فادر سیسوئے سیاست پر گفتگو کر رہے تھے۔ 'اب جاپانی جنگ لڑ رہے ہیں۔ لڑتے جا رہے ہیں۔ جاپانی، میرے دوست وہی ہیں جو مونٹی نیگرو والے ہیں، وہی قبیلہ ہے دونوں کا۔ یہ دونوں ترکوں کی باجگزار تھے۔'

اور پھر ماریا تیموفیوونا کی آواز آئی: 'پھر ہم نے اپنی دعائیں پڑھیں اور چائے پی، اور پھر ہم نووخاتنوئے میں فادر ییگور سے ملنے چلے گئے جو۔۔۔' اور بار بار 'ہم نے چائے پی' یا 'ہم نے ایک گلاس پیا،' جیسے انھوں نے زندگی بھر چائے پینے کے علاوہ کوئی اور کام نہ کیا ہو۔ لاٹ پادری دھیرے سے اٹھے اور بیدلی سے مذہبی درسگاہ یاد کی۔ وہ تین سال تک وہاں یونانی پڑھتے رہے، اس وقت تک وہ بغیر چشمے کے پڑھنے سے قاصر ہو گئے۔ پھر انھیں راہب کا درجہ دے دیا گیا اور بعد میں انھیں ممتحن فائز کر دیا گیا۔ پھر انھوں نے اپنے مقالے کا دفاع کیا۔ جب وہ بتیس برس کے ہوئے تو انھیں درسگاہ کا ناظم مقرر کر دیا

گیا۔ بعد میں انھیں خانقاہ کا منتظم تعینات کیا گیا۔ یہ زندگی، جو اس وقت بہت آسان، خوش گوار تھی، اب اتنی لمبی لگ رہی تھی کہ وہ اس کا سرا نہیں دیکھ پا رہے تھے۔ پھر وہ بیمار پڑ گئے، ان کا وزن گر گیا اور بینائی تقریباً کھو بیٹھے۔ ڈاکٹروں کی ہدایت پر انھیں سب کچھ ترک کر کے بیرونِ ملک جانا پڑا۔

'پھر کیا ہوا؟' برابر کے کمرے سے سیسوئے نے پوچھا۔

'پھر ہم نے چائے پی۔۔۔' ماریا تموفینا نے جواب دیا۔

'فادر، آپ کی داڑھی سبز ہے!' کاتیا نے اچانک حیرت سے کہا اور ہنس دی۔

لاٹ پادری کو یاد آیا کہ فادر سیسوئے کی سفید داڑھی میں واقعی سبز رنگ کی جھلک ہے اور وہ ہنس پڑے۔

'اوہ خدایا، یہ لڑکی کس قسم کی سزا ہے!' فادر سیسوئے نے اونچی آواز میں ناراض ہوتے ہوئے کہا۔ 'بالکل بگڑی ہوئی! آرام سے بیٹھو!'

لاٹ پادری کو سفید چرچ یاد آیا، بالکل نیا، جس میں وہ بیرونِ ملک خدمات سرانجام دیا کرتے تھے۔ انھیں گرم سمندر کی یاد آئی۔ ان کا مکان پانچ کمروں پر مشتمل تھا، جن کی چھتیں اونچی اور روشن تھیں، اور مطالعہ گاہ میں ایک نئی میز رکھی تھی۔ وہ بہت پڑھا کرتے تھے اور اکثر لکھتے رہتے تھے۔ اور انھیں یاد آیا کہ انھیں وطن کی یاد کس قدر ستاتی تھی، اور کیسے ہر دن ان کی کھڑکی سے باہر ایک بوڑھی عورت محبت کے گیت گاتی تھی اور گٹار بجاتی تھی اور جب بھی وہ اسے سنتے تھے، کسی وجہ سے انھیں ماضی یاد آ جاتا تھا۔ آٹھ سال گزر گئے اور پھر انھیں روس واپس بلا لیا گیا۔ اب انھیں معاون بشپ تعینات کیا گیا تھا، اور تمام ماضی دور کہیں دھند میں کھو گیا تھا، جیسے وہ کوئی خواب ہو۔۔۔'

فادر سیسوئے ایک موم بتی اٹھائے ان کے کمرے میں آئے۔

'ارے،' انھوں نے حیران ہو کر کہا۔ 'آپ ابھی سے سو رہے ہیں عالی جناب؟'

'تو اور کیا'

'لیکن ابھی تو جلدی ہے۔ دس بجے ہیں یا شاید ابھی دس بھی نہیں بجے۔ میں نے آج ایک موم بتی خریدی ہے میں آپ کی مالش کرنا چاہتا تھا۔'

'مجھے بخار ہے،' لاٹ پادری نے کہا اور اٹھ بیٹھے۔ 'دراصل، مجھے کوئی چیز درکار ہے۔ میرا سر صحیح نہیں لگ رہا۔۔۔'

سیسوئے نے ان کی قمیص اتاری اور ان کی چھاتی اور کمر پر موم بتی کی چربی سے مالش کرنے لگے۔

'یہاں۔۔۔ یہاں۔۔۔' انھوں نے کہا۔ 'خداوند یسوع مسیح۔۔۔ یہاں۔ آج میں قصبے گیا تھا۔ اور اس سے ملنے گیا، کیا نام ہے اس کا۔۔۔ پادری سدونسکی۔۔۔ اس کے ساتھ چائے پی۔۔۔ میں انھیں پسند نہیں کرتا۔ خداوند یسوع مسیح۔۔۔ یہاں۔۔۔ انھیں بالکل پسند نہیں کرتا!'

III

بوڑھے اور بہت فربہ ڈائوسیسن بشپ گٹھیا کے مرض میں مبتلا تھے اور ایک ماہ سے اپنے بستر سے اٹھ نہیں پائے تھے۔ پادری پیوتر تقریباً ہر روز انھیں دیکھنے جایا کرتے تھے اور ان کی طرف سے درخواستیں وصول کیا کرتے تھے۔ اور اب جب کہ وہ بیمار تھے، ان پر لوگوں کے سوالات اور رونے دھونے کے معمولی پن کا شدت سے احساس ہو رہا تھا۔ وہ ان کی پسماندگی، ان کی بزدلی سے برہم ہو رہے تھے، اور ان تمام معمولی اور غیر ضروری چیزوں کا بوجھ انھیں تکلیف دے رہا تھا اور انھیں ایسا لگتا تھا جیسے وہ اب ڈائیوسیسن بشپ کو سمجھ گئے ہوں، جنھوں نے جوانی کے دنوں میں جبر وقدر کے مسئلے پر ایک رسالہ لکھا تھا لیکن اب وہ معمولی چیزوں میں گھر کر رہ گئے تھے، ہر بات بھول جاتے تھے اور خدا کے بارے میں نہیں سوچتے تھے۔ لاٹ پادری شاید بیرونِ ملک رہ کر روسی زندگی کے عادی نہیں رہے تھے اور یہ چیز ان کے لیے آسان نہیں تھی۔ انھوں لوگ کھردرے، سائل عورتیں بیزار کن اور بیوقوف، مدرسے کے طلبہ اور ان کے اساتذہ ان گھڑ بلکہ بعض اوقات وحشی لگتے تھے۔ اور آنے جانے والے کاغذات، جن کی تعداد دسیوں ہزار تھی، اور کیسے کاغذات! دیہاتی ڈین علاقہ بھر کے بوڑھے یا نوجوان پادریوں، بلکہ ان کی بیویوں اور بچوں تک کو رویے کے نمبر دیتے تھے۔ اے اور بی اور بعض اوقات سی۔ اور ان کاغذات کو پڑھنا، ان کے بارے میں بات کرنا اور لکھنا پڑتا تھا۔ ان کے پاس یقیناً کوئی فالتو لمحہ نہیں تھا۔ ان کی روح تمام دن لرزتی رہتی تھی اور لاٹ پادری پیوتر کو صرف اسی وقت سکون ملتا تھا جب وہ گرجے میں ہوتے تھے۔

وہ اس خوف کے بھی عادی نہیں ہو سکتے تھے جو ان کے چاہے بغیر لوگوں میں ان کی موجودگی میں پیدا ہو جایا کرتا تھا، حالانکہ وہ خاموش اور خاکسارانہ طبیعت کے مالک تھے۔ جب وہ ضلعے کے لوگوں کو دیکھتے تو انھیں ہر کوئی چھوٹا، خوفزدہ اور قصوروار لگتا۔ ان کی موجودگی میں وہ سب دب جاتے تھے، حتیٰ کہ بوڑھے آرچ بشپ بھی ان کے سامنے جھک جاتے تھے۔ حال ہی میں ایک سائل عورت جو ایک گاؤں کی پادری کی معمر بیوی تھی، ان کے سامنے مارے خوف کے منھ سے ایک لفظ بھی ادا نہیں کر سکی اور بغیر کچھ کہے چلی گئی۔ اور وہ جو اپنے وعظوں میں کبھی انھیں برا بھلا نہیں کہتے تھے، کبھی انھیں موردِ الزام نہیں ٹھہراتے تھے، کیوں کہ انھیں ان پر ترس آتا تھا، لیکن سائلوں کے سامنے صبر کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا تھا

اور وہ برہم ہو کر بعض اوقات ان کی درخواستیں فرش پر پٹخ دیتے تھے۔ اس تمام عرصے میں کسی ایک شخص نے بھی ان سے مخلصانہ بات نہیں کی تھی، یہاں تک کہ ان کی بوڑھی ماں بھی وہ پرانی ماں نہیں لگتی تھیں۔ بالکل بھی نہیں! اور کوئی پوچھے تو بھلا وہ فادر سیسوئے سے مسلسل باتیں کیوں کیے جا رہی تھیں اور اس قدر ہنسے کیوں جا رہی تھیں؟ جب کہ ان کے سامنے، خود اپنے بیٹے کے سامنے، وہ سنجیدہ، خلافِ معمول خاموش، اور شرمیلی نظر آ رہی تھیں؟ یہ بات انھیں بالکل بھی بچ نہیں رہی تھی۔ وہ واحد شخص جو ان کے سامنے آزادانہ طریقے سے پیش آتا تھا اور جو اس کے دل میں آتا تھا وہی کہتا تھا، وہ تھے فادر سیسوئے جن کی تمام زندگی لاٹ پادریوں کے بیچ میں گزری تھی جو ایسے گیارہ پادریوں کو بھگتا چکے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ان کے سامنے سکون سے رہتے تھے حالانکہ وہ ذاتی طور پر بلاشبہ مشکل اور چڑچڑے شخص تھے۔

منگل کو عبادت کے بعد لاٹ پادری ڈایوسیسن بشپ کے گھر میں تھے اور وہیں درخواستیں وصول کر رہے تھے کہ وہ غصے میں آ گئے اور گھر چلے آئے۔ ان کی طبیعت اب بھی خراب تھی اور اپنے بستر پر جانا چاہتے تھے لیکن وہ جونہی گھر میں داخل ہوئے، انھیں بتایا گیا کہ نوجوان تاجر اور گرجے کا عطیہ کنندہ یراکن کسی بیحد ضروری کام سے آیا ہوا ہے۔ اس سے ملنا ضروری تھا۔ یراکن ایک گھنٹے تک ٹھہرا رہا، بیحد اونچی آواز میں بولتا، بلکہ تقریباً چیختا رہا، اور اس بات کا اندازہ لگانا مشکل تھا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔

’خدا عنایت کرے!‘ اس نے نکلتے ہوئے کہا۔ ’بالضرور! حالات پر منحصر ہے عالی جناب!‘

اس کے بعد ایک دور دراز کی خانقاہ کی صدر راہبہ آئی۔ جب وہ گئی تو سہ پہر کی عبادت کی گھنٹیاں بجنے لگیں، اور انھیں گرجے جانا پڑا۔

شام کو راہب سُر میں، لیکن بیدلی سے گاتے رہے۔ کالی داڑھی والے ایک نوجوان راہب نے مناجات پڑھی اور لاٹ پادری نے آدھی رات کو آنے والے دولھے اور سجے ہوئے حجلہ ? عروسی کے بارے میں آیات سنیں۔ اور انھیں اپنے گناہوں پر پچھتاوا نہیں، تاسف نہیں، بلکہ اندرونی سکون اور خاموشی محسوس ہوئی۔ یادیں انھیں ماضیِ بعید میں لے گئیں، ان کے بچپن اور جوانی میں، جب وہ خود بھی دولھے اور حجلے کے بارے میں گایا کرتے تھے، اور اب ماضی اتنا زندہ، حسین اور پرمسرت لگنے لگا جیسے شاید پہلے کبھی نہیں لگا تھا۔ شاید دوسری دنیا میں، دوسری زندگی میں، ہم دور افتادہ ماضی کی، اِس دنیا کی زندگی کو انھی احساسات سے یاد کریں گے۔ کیا خبر! لاٹ پادری عبادت گاہ میں بیٹھے رہے۔ وہاں اندھیرا تھا۔ ان کے رخساروں پر آنسو بہنے لگے۔ وہ سوچ رہے تھے کہ انھوں نے وہ سب کچھ حاصل کر لیا جو ان کی حیثیت کا کوئی شخص حاصل کر سکتا تھا، ان کے پاس ایمان تھا، لیکن پھر بھی ہر چیز واضح نہیں تھی۔ کسی چیز کی اب بھی کمی تھی۔ وہ مرنا نہیں چاہتے تھے۔ اب بھی لگتا تھا کہ کوئی انتہائی اہم چیز ہے جو

ان کے پاس نہیں ہے، اور جس کے بارے میں انھوں نے کبھی ایک مبہم سا خواب دیکھ رکھا تھا، اور زمانۂ حال میں انھیں مستقبل کے بارے میں اسی امید نے متحرک کیے رکھا جو ان کے اندر بچپن میں، اکیڈمی میں اور بیرونِ ملک تھی۔

’آج یہ لوگ اچھا گا رہے ہیں،‘ انھوں نے طائفے کو سنتے ہوئے سوچا۔ ’بہت اچھا!‘

IV

منگل کو انھوں نے کیتھیڈرل میں عبادت کروائی۔ اس کے بعد پیر دھوئے گئے۔ جب عبادت ختم ہوئی اور لوگ گھروں کو جانے لگے تو دھوپ نکلی ہوئی تھی، موسم گرم اور شوخ تھا اور پانی نالیوں میں شور کرتا بہہ رہا تھا، اور قصبے کے باہر کھیتوں سے چڑیوں کے گانے کی نازک، امن کی طرف بلانے والی آواز مسلسل آ رہی تھی۔ درخت بیدار تھے اور خوش مزاجی سے مسکرا رہے تھے، اور ان کے اوپر، خدا جانے کتنی دور تک بیپایاں نیلا آسمان چلا گیا تھا۔

گھر آ کر لاٹ پادری پیوتر نے چائے پی، کپڑے بدلے اور بستر پر چلے گئے۔ انھوں نے اپنے خادم سے کہا کہ وہ کھڑکیوں کے پردے بند کر دے۔ خواب گاہ تاریک ہو گئی۔ پھر بھی انھیں سخت تھکاوٹ محسوس ہو رہی تھی اور ٹانگوں اور کمر میں بھاری، ٹھنڈا درد ہو رہا تھا۔ اور کانوں میں مسلسل جھنکار کی آواز آئے چلے جا رہی تھی۔ وہ بہت دیر تک بغیر سوئے لیٹے رہے، انھیں لگا کہ بہت دیر ہو گئی ہے، اور یہ کوئی معمولی سی بات ہے جو انھیں سونے سے محروم رکھے ہوئے ہے اور وہ جونھی آنکھیں بند کرتے ہیں، یہ ان کے دماغ میں کلبلانے لگتی ہے۔ پچھلے دن کی طرح آج بھی ملحقہ کمروں کی دیواروں سے بولنے کی آوازیں، گلاس اور چمچ کھنکنے کی آوازیں آتی رہیں۔۔۔ ماریا تموفیونا، ہشاش بشاش اور باتونی، فادر سیسوئے کو کچھ بتا رہی تھیں اور انھوں نے درشتی سے، خفگی سے جواب دیا: ’اچھا، وہ! ہا! اور کیا توقع ہے ان سے!‘ اور ایک بار پھر لاٹ پادری رنجیدہ ہو گئے اور انھیں دکھ ہوا کہ وہ اجنبیوں کے سامنے عام اور سادہ طریقے سے پیش آتی ہیں لیکن خود ان کے سامنے، اپنے بیٹے کے سامنے وہ شرمیلی بن جاتی ہیں، کچھ بولتی نہیں اور جو کہنا چاہتی ہیں وہ کہہ نہیں پاتیں، اور انھوں نے پچھلے چند دن سے محسوس کیا تھا کہ وہ اٹھ کھڑا ہونے کا بہانہ تلاش کرتی رہتی ہیں کیوں کہ ان کی موجودگی میں وہ خجالت محسوس کرتی ہیں۔ اور ان کے والد؟ اگر وہ زندہ ہوتے تو ان کی موجودگی میں ایک لفظ تک نہ کہہ پاتے۔۔۔

دوسرے کمرے میں کوئی چیز فرش پر گری اور چکنا چور ہو گئی۔ ضرور یہ کاتیا ہو گی جس نے کوئی پیالہ یا پرچ گرا دی ہے کیوں کہ فادر سیسوئے اچانک تھوکے اور بولے:

’یہ لڑکی تو نری سزا ہے۔ خدایا مجھ گناہگار کو معاف کر۔ اس لڑکی کو تو کوئی چیز پوری ہی نہیں پڑتی!‘
پھر خاموشی چھا گئی۔ اب صرف باہر سے آوازیں آ رہی تھیں۔ اور جب لاٹ پادری نے آنکھیں کھولیں تو کاتیا کو اپنے کمرے میں دیکھا۔ وہ ساکت کھڑی انھیں تک رہی تھی۔ معمول کی طرح اس کے سرخ بال اس کی کنگھی کے پیچھے سے ہالے کی طرح سے اٹھے ہوئے تھے۔

’یہ تم ہو کاتیا؟‘ انھوں نے پوچھا۔ ’نیچے کون دروازے کھول اور بند کر رہا ہے؟‘

’میں نے تو نہیں سنا،‘ کاتیا نے کہا اور سننے لگی۔

’یہ، ابھی ابھی کوئی گزرا ہے۔‘

’یہ آپ کا پیٹ ہے، ماموں!‘

وہ ہنسے اور اس کا سر تھپتھپایا۔

’تو تم کہتی ہو کہ تمھارے کزن نکولاشا مردہ لوگوں کو چیرتے پھاڑتے ہیں؟‘ انھوں نے ایک وقفے کے بعد پوچھا۔

’جی، وہ پڑھ رہے ہیں۔‘

’کیا وہ اچھے ہیں؟‘

’بہت اچھے۔ بس یہ کہ وہ ووڈکا بہت پیتے ہیں۔‘

’اور تمھارے والد کس بیماری سے چل بسے؟‘

’پاپا بہت کمزور اور بہت، بہت دبلے ہو گئے تھے، اور اچانک، ان کا گلہ۔ میں اس وقت بیمار پڑ گئی تھی اور میرا بھائی فیدیا بھی۔ سب کا گلہ خراب ہو گیا تھا۔ پاپا مر گئے، ہم ٹھیک ہو گئے۔‘

اس کی ٹھوڑی لرزی، آنکھوں میں آنسو بھر گئے اور آہستگی سے اس کے رخساروں پر بہنے لگے۔

’عالی جناب،‘ اس نے روتے روتے پتلی مگر اونچی آواز میں کہا، ’ماما اور ہم سب سخت مصیبت میں پڑ گئے ہیں۔۔۔ ہمیں کچھ پیسے دے دو۔۔۔ تھوڑا کرم کرو۔۔۔ پیارے ماموں!۔۔۔‘

ان کی آنکھوں میں بھی آنسو آ گئے اور وہ خاصی دیر تک کچھ کہنے کے قابل نہیں رہے۔ انھوں نے اس کا سر تھپتھپایا، اس کا شانہ چھوا اور کہا:

’ٹھیک ہے، ٹھیک ہے بیٹا۔ ایسٹر کے بعد ہم بات کریں گے۔۔۔ میں تمھاری مدد کروں گا۔۔۔ بالکل کروں گا۔‘

ان کی ماں خاموشی سے، ہچکچاتے ہوئے کمرے میں داخل ہوئیں اور مقدس شبیہوں کے سامنے خود پر صلیب کا نشان بنایا۔ جب انھوں نے دیکھا کہ لاٹ پادری سو نہیں رہے تو پوچھا:

’تمھارے لیے یخنی لے آؤں؟‘

’نہیں، شکریہ،‘ انھوں نے کہا۔ ’دل نہیں کر رہا۔‘

’تم ٹھیک نہیں لگ رہے۔۔۔ مجھے لگ رہا ہے۔ لیکن تم بیمار کیسے نہ پڑو! سارا سارا دن پاؤں پر کھڑے رہتے ہو، سارا سارا دن۔ میرے خدا، تمھاری طرف دیکھنا بھی تکلیف دہ ہے۔ اچھا، ایسٹر زیادہ دور نہیں ہے۔ خدا نے چاہا تو اس کے بعد تم آرام کر سکو گے، پھر ہم بات کریں گے۔ میں تمھیں اس وقت تک اپنی باتوں سے تنگ نہیں کروں گی۔ چلو آؤ، کاتیا، عالی جناب کو آرام کرنے دو۔‘

اور انھیں یاد آیا کہ ان کی ماں نے بہت عرصہ پہلے، جب وہ چھوٹے سے لڑکے تھے، تو ماں نے ایک دیہاتی ڈین کے ساتھ اسی ہنس مکھ تعظیمی انداز میں گفتگو کی تھی۔۔۔ صرف ان کی غیر معمولی مہربان آنکھوں اور کمرے سے نکلتے وقت انھوں نے جس متذبذب اور پریشان نظروں سے انھوں نے دیکھا تھا، اندازہ ہوتا تھا کہ وہ ان کی ماں ہیں۔ انھوں نے آنکھیں بند کر لیں اور ایسا لگا جیسے وہ سو رہے ہیں، لیکن انھوں نے دو بار گھڑیال کی گھنٹی اور دیوار کے دوسری طرف سے فادر سیسوئے کی کھانسی سنی۔ ان کی ماں ایک بار پھر آئیں اور ایک لمحے کے لیے انھیں دیکھا۔ باہر پورچ میں کسی بگھی یا تانگے کے رکنے کی آواز آئی۔ اچانک دروازے پر زور زور سے دستک ہوئی اور ان کا خادم کمرے میں داخل ہوا۔

’عالی جناب!‘ وہ پکارا۔

’کیا ہوا؟‘

’گھوڑے تیار ہیں۔ مسیح کے مصائب سنانے کے لیے جانے کا وقت ہو گیا ہے۔‘

’سوا سات بجے۔‘

انھوں نے لباس تبدیل کیا اور بگھی میں بیٹھ کر کیتھیڈرل چلے گئے۔ انھیں تمام گیارہ انجیلوں کی قرات کے دوران گرجے کے وسط میں ساکت کھڑے رہنا تھا، اور پہلی انجیل، جو سب سے لمبی اور سب سے خوبصورت تھی، انھوں نے خود پڑھی۔ ان کی طبیعت بہتر ہو گئی اور وہ خود کو صحت مند محسوس کرنے لگے۔ پہلی انجیل —

’اب انسان کے بیٹے کو شان عطا کی جائے گی، انھیں زبانی یاد تھا، اور وہ پڑھنے کے دوران وقتاً فوقتاً آنکھیں اٹھا کر دیکھتے رہے اور انھوں نے دونوں طرف روشنیوں کا پورا سمندر دیکھا، موم بتیوں کی سرسراہٹ سنی، لیکن گذشتہ برسوں کی طرح وہ لوگ نہیں دیکھ پائے۔ اور انھیں لگا جیسے یہ وہی لوگ ہیں جو ان کے بچپن اور جوانی میں بھی تھے، اور ہر سال یہی لوگ رہیں گے۔ لیکن کب تک خدا جانے۔

ان کے والد پادری تھے، ان کے دادا پادری تھے اور پڑدادا بھی پادری۔ شاید جب سے روس

نے عیسائیت اختیار کی تھی، ان کے آباواجداد گرجے سے وابستہ چلے آرہے تھے، اور گرجے کی عبادات کی محبت، اہلِ کلیسا، گھنٹیوں کی ٹن ٹن ان کے اندر رچی بسی تھی، گہری، دور تک، انمٹ۔ وہ گرجے میں فعال، پرجوش اور خوش و خرم رہتے تھے، خاص طور پر جب وہ خود عبادت کروا رہے ہوں۔ اب بھی انھیں یہی محسوس ہو رہا تھا۔ صرف جب آٹھویں انجیل پڑھی جا رہی تھی تو انھیں محسوس ہوا کہ ان کی آواز کمزور پڑ گئی ہے، حتیٰ کہ ان کی کھانسی بھی بےآواز ہو گئی تھی اور سر بری طرح سے دکھ رہا تھا۔ انھیں یہ خدشہ لاحق ہو گیا کہ وہ گرنے والے ہیں۔ اور واقعی ان کی ٹانگیں سن ہونا شروع ہو گئی تھیں، اور رفتہ رفتہ ان کا احساس ہی ختم ہو گیا اور وہ یہ سمجھ نہیں پا رہے تھے کہ وہ کیسے اور کس چیز پر کھڑے ہیں اور اب ابھی تک گرے کیوں نہیں۔۔۔

جب عبادت ختم ہوئی تو پونے بارہ بج رہے تھے۔ گھر جا کر لاٹ پادری نے فوراً لباس تبدیل کیا اور دعا پڑھے بغیر لیٹ گئے۔ وہ بول نہیں پا رہے تھے اور انھیں لگتا تھا جیسے اب وہ کھڑے نہیں ہو پائیں گے۔ جب انھوں نے اپنے اوپر کمبل کھینچا تو اچانک ان کے دل میں خواہش پیدا ہوئی کہ وہ بیرونِ ملک ہوتے۔ ایک ناقابلِ برداشت خواہش! انھوں نے سوچا کہ اگر ان گھٹیا سستے پردوں، ان بونی چھتوں اور خانقاہ کی اس دم گھوٹنے والی بو سے ان کی جان چھوٹ جائے تو اس کے عوض وہ اپنی زندگی دینے کو تیار ہیں۔ کاش کوئی ایک ایسا شخص ہوتا جس سے وہ بات کر سکتے، اپنی روح کا بوجھ ہلکا کر سکتے!

ساتھ والے کمرے میں وہ خاصی دیر تک کسی کے قدموں کی چاپ سنتے رہے لیکن انھیں یاد نہیں آ سکا کہ وہ کون ہے۔ آخر دروازہ کھلا اور سیسوئے ایک موم بتی اور چائے کا پیالہ تھامے ہوئے داخل ہوئے۔

'ابھی سے سو گئے عالی جناب؟' انھوں نے پوچھا۔ 'اور میں اس لیے آیا ہوں کہ آپ کی ووڈ کا اور سرکے سے مالش کر سکوں۔ اگر اچھے طریقے سے مالش ہو گئی تو اس کا بہت اثر ہو گا۔ خداوند یسوع مسیح۔۔۔ یہاں۔۔۔ اور میں ابھی ابھی اپنی خانقاہ گیا تھا۔ مجھے یہ پسند نہیں! میں کل یہاں سے چلا جاؤں گا عالی جناب۔ میرا دل اس سے بھر گیا ہے۔ خداوند یسوع مسیح۔۔۔ یہاں۔۔۔'

سیسوئے کسی ایک جگہ ٹک کر نہیں رہ سکتے تھے اور انھیں لگتا تھا کہ وہ سینٹ پینکراٹی کی خانقاہ میں پورے ایک سال سے رہ رہے ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کی باتیں سن کر یہ کہنا مشکل تھا کہ ان کا گھر کہاں ہے، جہاں وہ ہر کسی یا کسی سے بھی پیار کرتے ہوں، جہاں وہ خدا پر یقین رکھتے ہوں۔۔۔ انھیں خود نہیں پتہ تھا کہ وہ راہب کیوں بنے ہیں، اور وہ اس بارے میں سوچتے بھی نہیں تھے، اور ان کا مونڈن کا دور کب کا ان کے ذہن سے محو ہو چکا تھا۔ اب ایسا لگتا تھا جیسے وہ پیدا ہی راہب ہوئے ہوں۔

'میں کل چلا جاؤں گا، خدا ان سب پر کرم کرے!'

'میں تم سے بات کرنا چاہتا ہوں۔۔۔ مجھے اس کا موقع ہی نہیں ملتا،' لاٹ پادری نے خود پر جبر کرتے ہوئے نرمی سے کہا۔ 'میں یہاں کسی کے بارے میں نہیں جانتا۔'

'ٹھیک ہے۔ اگر آپ کہتے ہیں تو میں اتوار تک رک جاتا ہوں، لیکن اس سے زیادہ نہیں۔ میں یہاں تنگ آ گیا ہوں۔ فو!'

'میں کس قسم کا بشپ ہوں؟' لاٹ پادری نے نرم لہجے میں بات جاری رکھی۔ 'مجھے کسی گاؤں کا پادری ہونا چاہیے تھا۔ یا کوئی معمولی راہب۔۔۔ یہ سب کچھ، ہر چیز میرا دم گھونٹ رہی ہے۔۔۔'

'کیا؟ خداوند یسوع مسیح۔۔۔ یہاں۔۔۔ اب سو جائیں عالی جناب!۔۔۔ کوئی بات نہیں، بھول جائیں! شب بخیر!'

لاٹ پادری تمام رات نہیں سو سکے۔ صبح آٹھ بجے کے قریب ان کی آنتوں سے خون جاری ہو گیا۔ خادم ڈر گیا اور پہلے تو بھاگا بھاگا صدرِ خانقاہ کے پاس گیا اور پھر خانقاہ کے ڈاکٹر ایوان اینڈریچ کو بلا لایا جو قصبے میں رہتا تھا۔ ڈاکٹر، جو لمبی داڑھی والا توانا ادھیڑ عمر شخص تھا، خاصی دیر تک لاٹ پادری کا معائنہ کرتا رہا اور سر ہلاتا اور منھ بناتا رہا، پھر بولا: 'عالی جناب، آپ کو میعادی بخار ہو گیا ہے۔'

ایک گھنٹے کے اندر اندر لاٹ پادری خون بہنے سے بہت کمزور ہو گئے، ان کا رنگ پیلا پڑ گیا اور چہرہ سکڑ گیا۔ اب ان کی آنکھیں بڑی بڑی لگنے لگیں اور وہ زیادہ بوڑھے، زیادہ مختصر لگنے لگے۔ انھیں ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے وہ ہر کسی سے زیادہ کمزور، دبلے اور بےوقعت ہو گئے ہوں، جو کچھ کبھی تھا وہ دور، بہت دور چلا گیا ہے، اور اب کبھی اپنے آپ کو نہیں دہرائے گا، کبھی جاری نہیں رہے گا۔

'کیا خوب!' انھوں نے سوچا۔ 'کیا خوب!'

ان کی بوڑھی والدہ آئیں۔ ان کے سکڑے ہوئے چہرے اور بڑی آنکھوں کو دیکھ کر وہ ڈر کے مارے ان کے بستر کے قریب اپنے گھٹنوں پر گر پڑیں اور ان کے چہرے، کندھوں اور ہاتھوں کو چومنا شروع کر دیا۔ انھیں بھی ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ کمزور ترین، دبلے اور بےوقعت ہیں، اور انھیں اب یہ یاد نہیں تھا کہ وہ لاٹ پادری ہیں، اور ماں نے کسی پیارے بچے کی طرح بیٹے کو چوما۔

'پاولوشا، میرے بچے،' انھوں نے کہا۔ 'میرے پیارے!۔۔۔ میرے ننھے بیٹے!۔۔۔ تمھارا یہ حال کیسے ہو گیا؟ پاولوشا، جواب دو!'

کاتیا قریب ہی چپ چاپ کھڑی رہی۔ اس کا چہرہ اترا ہوا تھا اور اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ اس کے ماموں کو کیا ہو گیا ہے، اور اس کی نانی کے چہرے پر اس قدر دکھ کیوں ہے، وہ کیوں اتنی جذباتی، غمگین باتیں کر رہی ہے۔ اور وہ اب کچھ نہیں کہہ سکتے تھے، کچھ نہیں سمجھ سکتے تھے، اور تصور کر رہے تھے کہ

اب وہ ایک عام انسان ہیں، جو تیز تیز قدموں سے ہنسی خوشی میدانوں میں اپنی چھڑی ہلاتا چلا جارہا ہے، اوراس کے اوپر سورج کی روشنی میں نہایا ہوا وسیع آسمان ہے اور وہ کسی پرندے کی جہاں دل چاہے جا سکتے ہیں!

'میرے بچے، پاولوشا، جواب دو!' بڑھیا نے کہا۔'تمھیں کیا ہوگیا ہے؟ میرے پیارے!'

'عالی جناب کو تکلیف نہ دو،' سیسوئے نے درشتی سے کہا۔'انھیں سونے دو۔۔۔ اب کوئی فائدہ نہیں۔۔۔ بھول جاؤ!'

تین ڈاکٹر آئے، معائنہ کیا اور چلے گئے۔ دن لمبا، ناقابلِ یقین حد تک لمبا تھا۔ پھر رات آئی اور طویل عرصہ چلتی رہی، اور ہفتے کی صبح خادم بڑھیا کے پاس گیا، جو ڈرائنگ روم میں صوفے پر لیٹی ہوئی تھی، اور کہا کہ وہ خواب گاہ میں چلی جائے۔ لاٹ پادری نے دنیا کو خیر باد کہہ دیا تھا۔

اگلے دن ایسٹر تھا۔ شہر میں بیالیس چرچ اور چھ خانقاہیں تھیں۔ صبح سے لے کر شام تک پورے شہر پر گھنٹیوں کی پرمسرت، مسلسل گونج چھائی رہی۔ ان کی آواز بہار کی فضا کو لرزا رہی تھی۔ پرندے چہچہا رہے تھے اور سورج چمک رہا تھا۔ بازار کے بڑے چوک میں شور تھا، جھولے جھول رہے تھے، باجے بج رہے تھے، اکارڈین چلاّ رہے تھے، لوگ بدمست آوازوں میں پکار رہے تھے۔ سہ پہر کو لوگ بگھیوں میں بیٹھ کر بازاروں کی سیر کو نکلے۔ قصہ مختصر، ہر چیز شادماں تھی، سب ٹھیک تھا، ویسے ہی جیسا ایک سال قبل تھا، اور عین ممکن ہے کہ اگلے سال بھی ہوگا۔

ایک مہینے بعد ایک عارضی لاٹ پادری تعینات کیا گیا۔ اب کوئی لاٹ پادری پیوتر کے بارے میں نہیں سوچتا تھا۔ جلد ہی انھیں مکمل طور پر بھلا دیا گیا۔ صرف ایک بڑھیا، مرحوم کی ماں، جو اب اپنے پادری داماد کے ساتھ ایک پچھڑے ہوئے گاؤں میں رہتی تھی، جب وہ شام سے پہلے اپنی گائے لینے جاتی اور چراگاہ میں دوسری عورتوں کے ساتھ اکٹھی ہوتی، تو وہ انھیں اپنے بچوں اور ان کے بچوں کے بارے میں بتاتی، اور کہتی کہ کبھی اس کا ایک بیٹا تھا جو لاٹ پادری تھا، اور وہ یہ بات جھجکتے جھجکتے کہتی۔ اسے خوف ہوتا کہ لوگ اس کی بات کا یقین نہیں کریں گے۔۔۔

اور واقعی، سب اس کی بات کا یقین نہیں کرتے تھے۔

کہانی 4

انتون چیخوف

طالب علم

شروع میں موسم اچھا اور ٹھہرا ہوا تھا۔ چڑیاں چہک رہی تھیں اور قریب ہی دلدلی علاقے میں کوئی ذی روح ایسی دردناک صدا بلند کررہا تھا جیسے کسی خالی بوتل میں پھونک مار رہا ہو۔ ایک تیتر اڑا اور اس پر کیا جانے والا فائر موسمِ بہار کی ہوا میں ایک خوشدلانہ گونج کے ساتھ تھرا گیا۔ لیکن جب جنگل میں تاریکی پھیلنے لگی تو مشرق سے ایک ناگوار، ٹھنڈی اور کٹیلی ہوا چلنے لگی اور ہر چیز خاموشی میں ڈوب گئی۔ برف کے سُوئے تالابوں تک پہنچ رہے تھے اور جنگل بیروح، بیگانہ اور تنہا تنہا لگ رہا تھا۔ ہوا میں جاڑے کی بو رچی تھی۔

ایوان ویلی کوپولسکی، کلیسا کے داروغہ کا لڑکا اور مدرسیہ کا طالب علم، شکار سے واپس آرہا تھا۔ وہ ایک ایسے راستے پر جارہا تھا جو پانی سے ڈھکی چراگاہوں کے کنارے کنارے چلا گیا تھا۔ اس کی انگلیاں سن اور چہرہ ہوا کے تھپیڑوں سے لال ہورہا تھا۔ اسے ایسا محسوس ہورہا تھا جیسے ٹھنڈ نے یک لخت نمودار ہوکر ہر چیز کا توازن اور آہنگ بگاڑ دیا ہے، جیسے خود فطرت کو اس پر مایوسی ہورہی ہو اور یہی وجہ ہے کہ شام کی تاریکی معمول سے زیادہ تیزی سے چھا رہی ہے۔ ہر طرف ویرانی اور اداسی چھائی ہوئی تھی۔ واحد روشنی دریا کے کنارے بیواؤں کے باغات سے آرہی تھی۔ لیکن اس سے دو میل دور گاؤں کی طرف حدِ نظر تک ہر شے شام کی سرد کہر میں غرق تھی۔ طالب علم کو یاد آیا کہ جب وہ گھر سے نکلا تو اس کی ماں دروازے کے قریب فرش پر ننگے پاؤں بیٹھی سماوار صاف کررہی تھی اور اس کا باپ چولھے کے پاس لیٹا کھانس رہا تھا۔ یہ ایسٹر سے پہلے کا جمعہ تھا اس لیے گھر میں کچھ نہیں پکا تھا اور طالب علم کو سخت بھوک لگ رہی تھی۔ اور اس نے کیسے سردی سے دہرا پڑتے ہوئے سوچا تھا کہ رورِک اور ایوان دا ٹیریبل اور پیٹر کے دور میں بھی بالکل ایسی ہی ہوا چلتی ہوگی، اور اس وقت بھی ایسی ہی وحشیانہ بھوک اور سردی، یہی چھلنی چھتیں، یہی جہالت، یہی مصیبتیں ہوتی ہوں گی۔ اس وقت بھی ہر طرف ایسا ہی خالی خولی پن ہوگا، یہی اندھیرا، تنگی کا یہی

احساس، یہ سب کچھ ہوتا ہوگا، ہوا ہوگا اور آئندہ بھی ہوتا رہے گا، اور ایک ہزار سال بعد بھی زندگی میں کوئی بہتری نہیں آئے گی۔ اور وہ گھر نہیں جانا چاہتا تھا۔

باغوں کو بیواؤں کے باغ اس لیے کہا جاتا تھا کیوں کہ ان کی مالکنیں دو بیوائیں تھیں جو آپس میں ماں بیٹی تھیں۔ تیز، کڑکتا ہوا الاؤ جوتی ہوئی زمین پر دور تک روشنی بکھیر رہا تھا۔ مردانہ کوٹ میں ملبوس لمبی، موٹی، بوڑھی بیوہ واسیلیا آگ کے پاس سوچوں میں گم کھڑی شعلوں کے اندر دیکھ رہی تھی۔ اس کی بیٹی لوکیریا، جس کا بیوقوفانہ چہرہ چھائیوں سے بھرا تھا، زمین پر بیٹھی کڑاہی اور چمچے دھو رہی تھی۔ بظاہر انھوں نے ابھی ابھی کھانا کھایا تھا۔ کچھ مردوں کی آوازیں بھی آ رہی تھیں۔ یہ مقامی مزدور تھے جو دریا میں گھوڑوں کو پانی پلا رہے تھے۔

طالب علم نے آگ کے قریب پہنچ کر کہا، 'سردیاں پھر سے لوٹ آئی ہیں۔ شام بخیر۔'

واسیلیا چونک گئی لیکن پھر اس نے فوراً ہی طالب علم کو پہچان لیا اور بولی، 'میں نے تمھیں نہیں پہچانا تھا۔ خدا تم پہ کرم کرے۔ تم بڑے امیر آدمی بنو گے۔'

وہ باتیں کرنے لگے۔ واسیلیا تجربہ کار عورت تھی اور اس نے زمینداروں کے گھروں میں کام کر رکھا تھا۔ پہلے وہ دایہ تھی اور بعد میں آیا بن گئی تھی۔ اس کا اندازِ گفتگو سلجھا ہوا تھا۔ اس کے چہرے پر ایک پرسکون مسکراہٹ چھائی رہی۔ اس کی بیٹی لوکیریا خاوند کی ماری پٹی ہوئی دیہاتی کسان عورت تھی۔ اس نے طالب علم کی طرف آنکھیں سکوڑیں لیکن منہ سے کچھ نہیں بولی۔ اس کے چہرے پر عجیب سا تاثر تھا جیسے وہ گونگی اور بہری ہو۔

'داعی پطرس نیا یک سرد رات ایسے ہی الاؤ کے پاس کھڑے ہو کر آگ تاپی تھی،' طالب علم نے آگ کی طرف ہاتھ پھیلاتے ہوئے کہا۔ 'اس لیے اس وقت بھی سردی ہی ہوگی۔ آہ، دادی ماں، وہ بھی کیا خوفناک رات ہوگی۔ لمبی، کالی رات۔'

طالب علم نے اردگرد پھیلی تاریکی پر نظر دوڑائی اور اپنے سر کو تیزی سے ہلاتے ہوئے بولا: 'تم نے تو بارہ داعیوں کے بارے میں سن رکھا ہوگا، ہے نا؟'

'ہاں، سن رکھا ہے،' واسیلیا نے کہا۔

'تمھیں یاد ہوگا، عشائے ربانی کے وقت پطرس نے یسوع مسیح سے کہا تھا، 'میں آپ کے ساتھ جانے کے لیے تیار ہوں، چاہے زندان، چاہے موت، میں تیار ہوں۔' اور یسوع مسیح نے جواب دیا تھا، 'پطرس، میں تم سے کہتا ہوں کہ مرغ کی بانگ سے پہلے پہلے تم مجھے تین بار رد کر چکے ہو گے۔' عشائے ربانی کے بعد مسیح باغ میں عبادت کرتے کرتے موت کی اذیت سے گزرے۔ بیچارے پطرس روحانی طور پر کمزور

تھے، ان کے پپوٹے بھاری پڑ گئے اور وہ نیند کا غلبہ نہیں سہار سکے۔ وہ سو گئے۔ تم نے سنا ہوگا کہ پھر جودس نے اسی رات مسیح کو بوسہ دیا اور جلادوں کو ان کا پتہ بتا دیا۔ وہ مسیح کو باندھ کر بڑے پروہت کے پاس لے گئے اور انھیں پیٹتے رہے، ادھر تھکے ہارے، خوف و غم کے مارے، نیند سے بیحال پطرس آدھے جاگتے آدھے سوتے، دل میں یہ دھڑکا لیے ان کے پیچھے چلتے رہے کہ روئے زمین پر کوئی بھیانک واقعہ پیش آنے والا ہے۔۔۔ وہ مسیح سے والہانہ پیار کرتے تھے، اور پھر انھوں نے دور سے دیکھا کہ مسیح کو کیسے پیٹا جا رہا ہے۔۔۔'

لوکیریا نے چمچے چھوڑ دیے اور طالب علم کی طرف ٹکٹکی باندھ کر دیکھنے لگی۔

'وہ بڑے پروہت کے پاس آئے،' اس نے اپنی بات جاری رکھی۔ 'مسیح سے پوچھ گچھ شروع کر دی گئی، اور اسی دوران چونکہ سردی تھی، مزدوروں نے صحن میں آگ جلا لی اور تاپنے لگے۔ پطرس بھی ان کے نزدیک کھڑے ہو گئے اور اسی طرح تاپنے لگے جیسے میں اس وقت تاپ رہا ہوں۔ ایک عورت نے انھیں دیکھ لیا کہا، 'یہ بھی مسیح کے ساتھ تھا۔' اُس کا مطلب تھا کہ اِن سے بھی پوچھ گچھ ہونی چاہیے۔ آگ کے گرد کھڑے مزدوروں نے انھیں نفرت اور شک سے دیکھا ہوگا۔ وہ گڑبڑا گئے اور کہا: 'میں اسے نہیں جانتا۔' کچھ دیر بعد کسی اور نے انھیں مسیح کے حواری کی حیثیت سے پہچان لیا اور کہا: 'تم بھی انھیں میں سے ہو،' لیکن انھوں نے پھر انکار کیا۔ پھر ایک اور شخص ان کی طرف مڑا اور کہا: 'کیا تم صبح باغ میں اس کے ساتھ نہیں تھے؟ میں نے خود دیکھا تھا۔' انھوں نے تیسری بار انکار کیا۔ اس کے فوراً بعد مرغ نے بانگ دی اور پطرس نے دور سے مسیح کو دیکھتے ہوئے وہ بات یاد کی جو مسیح نے ان سے شام کے کھانے پر کی تھی۔۔۔ انھوں نے یاد کیا، اپنے آپ کو سنبھالا اور صحن سے باہر جا کر بری طرح روئے۔۔۔ بری طرح۔ انجیل میں لکھا ہے: 'اور وہ باہر چلے گئے اور بری طرح روئے۔' میں تصور کر سکتا ہوں: ایک خاموش، بہت خاموش، تاریک، بہت تاریک باغ، اور خاموشی میں گھٹ گھٹ کر رونے کی دھیمی دھیمی آواز۔۔۔'

طالب علم نے آہ بھری اور سوچوں میں ڈوب گیا۔ واسیلیا اب بھی مسکرا رہی تھی۔ یکا یک اس نے نوالہ سا لیا اور اس کے رخساروں پر موٹے موٹے آنسو رواں ہو گئے۔ اس نے آستین سے اپنا چہرہ آگ سے چھپا لیا جیسے وہ اپنے آنسوؤں سے شرمندہ ہو۔ لوکیریا اب بھی ساکت و صامت طالب علم کی طرف دیکھ رہی تھی۔ اس کا چہرہ سرخ پڑ گیا تھا اور اس کے نقوش کشیدہ اور بھاری پڑ گئے تھے جیسے کوئی شدید درد برداشت کرنے کی کوشش کر رہا ہو۔

مزدور دریا سے آنے لگے۔ ان میں سے ایک گھوڑے پر سوار ان کے خاصے قریب آ گیا اور الاؤ کی روشنی اس پر کپکپانے لگی۔ طالب علم نے بیواؤں کو خدا حافظ کہا اور چل دیا۔ ایک بار پھر تاریکی نے

اسے گھیر لیا اور اس کی انگلیاں سن ہونے لگیں۔ بیرحم ہوا چلنے لگی۔ جاڑا واقعی لوٹ آیا تھا اور ایسا نہیں لگتا تھا کہ پرسوں ایسٹر ہے۔

اب طالب علم واسلیا کے بارے میں سوچ رہا تھا۔ اس نے اس خوفناک رات پطرس کے ساتھ پیش آنے والے واقعے پر آنسو بہائے تھے، جس کا مطلب ہے کہ اس کا بھی اس واقعے سے کوئی نہ کوئی تعلق ہو گا۔۔۔

اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا۔ اندھیرے میں تنہا الاؤ اب بھی آہستگی سے لرز رہا تھا لیکن اس کے آس پاس کوئی نظر نہیں آ رہا تھا۔ طالب علم نے پھر سوچا کہ اگر واسلیا روئی تھی اور اس کی بیٹی دکھی ہوئی تھی تو ظاہر ہے کہ میں نے انھیں انیس صدیاں قبل پیش آنے والے جس واقعے کے بارے میں بتایا تھا، اس سے زمان؟ حال کا بھی تعلق ہوگا۔۔۔ شاید اس کا تعلق ان دونوں عورتوں سے، اس اجاڑ گاؤں سے، خود اس سے، تمام لوگوں سے ہوگا۔ بوڑھی عورت روئی تھی، اس لیے نہیں کہ اس نے کہانی پر اثر طریقے سے سنائی تھی، بلکہ اس لیے کہ پطرس اس کے قریب تھا، جو کچھ پطرس کی روح پر گزرا، وہ اپنے سارے وجود کے ساتھ اس طرف متوجہ تھی۔

اچانک اس کی روح میں مسرت کھل اٹھی اور وہ ایک لمحہ سانس لینے کو رک گیا۔ اس نے سوچا، 'ماضی ایک دوسرے سے پھوٹنے والے واقعات کی اٹوٹ کڑیوں کے ذریعے حال سے جڑا ہوا ہے۔' اسے ایسا لگا جیسے اس نے ابھی ابھی اس لڑی کے دونوں سرے دیکھ لیے ہوں، اور جب اس نے ایک سرا چھوا تو دوسرا تھرتھرا اٹھا۔

اور جب اس نے کشتی کے ذریعے دریا عبور کیا اور اس کے بعد پہاڑی پر چڑھ کر اپنے آبائی گاؤں اور مغرب کی طرف دیکھا جہاں سرد قرمزی شفق کی پتلی سی پٹی چمک رہی تھی، تو اس نے سوچا کہ کیسے سچائی اور حسن، جس نے باغ میں اور بڑے پروہت کے صحن میں انسانی زندگی کی رہنمائی کی تھی، وہ آج تک بلا تعطل جاری و ساری ہے اور وہ ہمیشہ سے انسانی زندگی اور زمین پر موجود باقی زندگی کا بڑا حصہ رہے ہیں، اور اسے احساس ہوا کہ جوانی، صحت، جوش اس کی عمر صرف بائیس برس تھی اور خوشی، نامعلوم، پراسرار خوشی، کی ناقابلِ بیان میٹھی امید، اس پر آہستہ آہستہ غلبہ پاتی جا رہی ہے، اور اسے زندگی فسوں کار، شاندار اور عظیم معنی سے پُر لگنے لگی۔

□

لیڈیا ڈیوس کی تین کہانیاں

ـــــ ترجمہ: رابی وحید ـــــ

لیڈیا ڈیوس اسٹارٹ آف اسٹوری کی مصنف ہے۔ ان کی کہانیوں کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ لیڈیا فرانسیسی زبان میں لکھنے والی ان ادیبوں میں شامل ہیں جنھیں حکومت کی طرف سے اعلیٰ اعزازات سے نوازا گیا۔ ان کی بنیادی وجہ شہرت مختصر کہانیاں [جسے مائکرو فکشن بھی کہا جاتا ہے] ہیں۔ انھوں نے 2013 میں بکر انٹرنیشنل پرائز جیتا۔ اس بکر پرائز کے دیگر مقابلہ نویسوں میں ہمارے اردو کے انتظار حسین کا ناول 'بستی' بھی شامل تھا، جسے فرانسس ڈبلیو پریچٹ نے انگریزی میں ترجمہ کیا تھا۔ ذیل میں مختصر ترین کہانیوں میں فرانسیسی ثقافت کے تناظر میں زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سمیٹنے کی کوشش ملتی ہے۔ (ادارہ نقاط)

ماں کے ساتھ فون پر طویل گفتگو کے دوران کچھ نکات

موسم گرما کے لیے- اسے خوبصورت کاٹن کپڑوں کی ضرورت ہے
کاٹن نوٹک

کوٹنٹ

نکوٹنٹ

نکوٹنٹ نکوٹنٹ

نکنوٹنٹ

کونٹوٹ

ہم متحد ہیں، اگر چہ وہ اور میں اندو عورتوں کے مقابلے میں اجنبی ہیں، جو ہمارے سامنے (نشتوں کے درمیانی راستے میں) بہت مستقل مزاجی اور اونچی آواز سے باتیں کر رہی ہیں۔ یہ بہت بد اخلاقی ہے۔

کچھ دیر بعد سفر کے دوران (انھی) نشستوں کے درمیانی راستے کے اس طرف میں اس پر نظر ڈالتی ہوں۔ وہ اپنی ناک میں انگلی ڈال رہا ہے۔

جہاں تک میرا تعلق ہے، میں اپنے سینڈوچ کے ٹماٹروں کا رس اپنے اخبار پر ٹپکا رہی ہوں۔ یہ (دونوں ہی) بہت بری عادتیں ہیں۔

میں شاید اس بات کا ذکر نہ کرتی اگر ناک میں انگلی ڈالنے والی میں خود ہوتی۔

میں دوبارہ اس کو دیکھتی ہوں، وہ ابھی تک یہی کر رہا ہے۔

جہاں تک (ان دو) عورتوں کی بات ہے، وہ اب اکٹھی ساتھ ساتھ بیٹھی ہوئی ہیں اور خاموشی سے مطالعہ کر رہی ہیں۔ وہ بہت صاف ستھری اور نفیس لگ رہی ہے۔

ان میں سے ایک رسالہ، دوسری کتاب پڑھ رہی ہے۔ ہر طرح کی بری بات سے عاری۔

سوزی براؤن قصبے میں ہوگی

سوزی براؤن قصبے میں ہی ہوگی۔ وہ اپنی چیزیں بیچنے کے لیے قصبے میں ہوگی۔ سوزی براؤن بہت دور جا رہی ہے۔ وہ اپنا شاہی بستر بیچنا چاہے گی۔ کیا ہم اس کا شاہی بستر خریدنا چاہتے ہیں؟ کیا ہم اس کا دیوان (فرنیچر) خریدنا چاہتے ہیں؟ کیا ہم اس کے غسل کی اشیا چاہتے ہیں؟ اب وقت آ گیا ہے کہ سوزی براؤن کو الوداع کہا جائے۔ ہم نے اس کی دوستی کا خوب لطف اٹھالیا ہے۔

ہم نے اس کے ٹینس پر دئے گئے اسباق کا بھی لطف اٹھالیا ہے۔

□

نام کے مسلمان

__ محمد الیاس __

میرے گھر کے بائیں پہلو سے جُڑے پڑوس کے پروفیسر صاحب بہت پہلے سیاسی سرگرمیوں میں ملوث ہونے کے باعث سرکاری ملازمت سے اس لیے فارغ کر دیے گئے کہ تب وہ حکومتِ وقت کی اول نمبر مخالف سیاسی پارٹی کے پُر جوش رُکن تھے۔ موصوف بڑی دلچسپ اور گہری علمی ادبی گفتگو کرتے۔ میں نے اُن سے بہت کچھ سیکھا۔ جب بھی میرے سر کے بال بے تحاشا بڑھ جاتے اور آخرِ کار میں حجامت بنوا ہی لیتا تو مجھے دیکھ کر چند لمحوں کے لیے کچھ اِس طرح کا انداز اپنا لیتے، جو استعجابیہ اور استفہامیہ کا امتزاج ہوتا۔ گویا پہچاننے کی کوشش کر رہے ہوں۔ اگلے ہی لمحے اُسی سنجیدگی سے پوچھتے: ''آپے اِی او ناں!'' (آپ خود ہی ہیں نا!)

اسی طرح مجھ پر بیتے اچھے وقت کے مختصر دورانیے میں بنے میرے سادہ سے گھر کو بے ہنگم پھلی پھولی بیلوں اور درختوں نے اوپر ممٹی تک ڈھانپ رکھا ہے۔ برسا برس پت جھڑ کے جوبن میں آنے پر کسی نہ کسی طور دیگر اخراجات میں سے کٹوتی کر کے کچھ رقم بچا لیتا اور مالیوں سے ضروری کٹائی کروا لیا کرتا، جس کے نتیجے میں میرا مکان ٹہنیوں کے جُھرمٹ اور تنوں کی اوٹ سے جھانکتا دکھائی دینے لگ جاتا تھا۔ عصر تک کام عموماً مکمل ہو جایا کرتا۔ مالی رخصت ہو جاتے۔ شام کی چائے پروفیسر صاحب اور میں اکثر اکٹھے پیا کرتے۔ کبھی میں بنا لیتا تو کبھی وہ۔ لیکن سال بھر میں ایک بار ہی سہی، جس روز کتر بیونت ہوتی، لازماً پروفیسر صاحب ہی چائے پر بُلانے آ جاتے اور میرے گھر پر نگاہ ڈال کر کہتے: ''آج پھر گھر کی حجامت بھی ہو ہی گئی۔''

میری اپنی اور گھر کی کٹنگ بروقت کیوں نہ ہوتی، وجہ آج بھی وہی ہے، بڑی سادہ اور عام فہم۔ وہ یہ کہ شومیٔ قسمت میں اُس متوسط طبقے سے ہوں، جن کی حالت بچپن سے بڑھاپے تک تقریباً ایک سی رہتی ہے۔ وہی طبقہ جو ضمیر زندہ ہونے کا اسیر ہوا رہتا ہے۔ کم سنی کے زمانے میں جب حجامت بنوانے کی اُجرت آٹھ آنے، یعنی پچاس پیسے ہوا کرتی تھی، تب میری اماں جان ایک روپیہ تھما کر میرے چھوٹے دونوں بھائیوں کو بھی ہمراہ کر دیتیں، کہ انھی پیسوں میں تینوں بھائی بال کٹوا کر آؤ۔ آبائی محلے کے حجام چچا عنایت کے ساتھ میرے ابا جی کے اچھے مراسم تھے، لہٰذا وہ انکار نہ کرتے اور ہم تینوں کی حجامت بنا

دیتے۔ اِس جدید بستی میں پروفیسر صاحب اور میرے علاوہ باقی سارے رہائشی متمول ہیں۔ کٹنگ کی اُجرت تھوڑے عرصہ میں سو روپے سے ڈیڑھ سو اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے دو سو ہوگئی۔ آخری بار اڑھائی سو روپے کا مطالبہ ہونے پر ایک لمحے کے لیے حواس گُم ہوگئے کہ وہی عشروں پرانا سر اور بال مگر۔۔۔ خیر، حالِ دل سیلون والے پر ظاہر نہ ہونے دیا، کہ آخر ہمارا شمار معاشرے کے وضع دار معززین میں ہوتا ہے۔ کھینچ تان کر مربیانہ مسکراہٹ لبوں پر سجائی اور مبلغ اڑھائی صد روپے کی خطیر رقم، جو کبھی ہمارے بی اے بی ٹی استادِ محترم کا مُشاہرہ ہوا کرتا تھا، جس کے عوض وہ کم از کم چالیس لڑکوں کے ساتھ پورا مہینا مغز کھپایا کرتے، ہم نے ایسے فضول سے کام پر لُٹا دیے، جو بیس پچیس منٹ میں پایہ تکمیل کو پہنچ گیا تھا۔

دو تین ماہ میں بال بے محابہ بڑھ گئے ہیں۔ گنجا ہونے کی دعا بھی نہیں مانگتا، کہ جو احباب بالوں سے فارغ ہیں، اُن کو دُہرا صدمہ برداشت کرنا پڑتا ہے۔ اس لیے کہ جھالر کی تراش خراش کے معاوضے میں بھی قطعاً کوئی ڈسکاؤنٹ دینے کا روادار نہیں ہوتا۔ جیسے کبھی نصف روپیہ خرچ کرنا بار محسوس ہوا کرتا تھا، بعینہٖ اب دو سو پچاس روپے کی رقم نکالتے ہوئے یہ ضرب المثل ضرور دھیان میں آجاتی ہے کہ ''خرچ گھنا اور پیدا تھوڑی، کس پر باندھوں گھوڑا گھوڑی۔''

ماسوائے پروفیسر صاحب کے، پاس پڑوس والے یہی سمجھتے ہوں گے کہ میں نے فیشن کے طور پر بال بڑھا رکھے ہیں۔ چونکہ میں طوعاً و کرہاً ہر روز ہی خوب رگڑ رگڑ کر داڑھی مُونچھ مُونڈ لیتا ہوں۔ ویسے تو پروفیسر صاحب بھی بنیادی طور پر کلین شیوڈ ہیں، لیکن عمر رسیدگی اور ضُعفِ بصارت کے باعث خود ریزر چلانے سے قاصر ہوگئے تو ہفتہ دس دن بعد نزدیکی ہیئر کٹنگ سیلون کی خدمات سے استفادہ کرتے رہے لیکن رفتہ رفتہ تکلف برطرف اور داڑھی مُونچھیں یوں بڑھا لیں، جیسے قبل مسیح کے فلاسفروں کی تھیں۔ اس غیر معمولی تبدیلی کے حوالے سے میرے استفسار پر بڑی معنی خیز مسکراہٹ لبوں پر لائے اور بولے: ''ایک دُکھی کو تو دوسرے دُکھی کا دُکھ بنا کرید کیے سمجھ جانا چاہیے۔''

میرے گھر کے بارے میں بھی آس پڑوس والے یہی خیال کرتے کہ مجھے درخت اور سبزہ پسند ہے، اِس لیے مکان کو جنگل ہٹ کا رُوپ دے رکھا ہے۔ ویسے یہ قیافہ ایسا غلط بھی نہیں۔ مجھے کئی شیڈز کے سبز پتوں سے ڈھکا ہوا اپنا گھر اچھا لگتا ہے۔ اور پھر گرمیوں میں میرا بجلی کا بل بھی بہت کم آتا ہے۔ گو کہ میں نے بھلے وقتوں میں اے سی بھی فِٹ کرا لیا تھا، جو محض اب دکھاوا رہ گیا ہے۔ جب کبھی شدید حَبس میں اے سی کی ٹھنڈک جسم و جان میں اُتارنے کو دل مچلا تو بجلی کا بل زیادہ آنے کے خوف سے رُوح لرز اُٹھی۔ علاوہ ازیں گھنی بیلوں اور درختوں میں پرندوں نے گھونسلے خُوب بنا رکھے ہیں۔ خصوصاً چڑیوں کے دن بھر چہچہانے سے تنہائی کا احساس نہیں ہوتا۔ مزید برآں پندرہ سولہ برس سے شہد کی مکھیوں نے بھی میرے

گھر کو مسکن بنا رکھا ہے۔ دو یا شاید کُل تین مرتبہ بڑی مکھیوں نے چھتا لگایا لیکن زیادہ تر چھوٹی ہی ہر وقت منڈلاتی اور بھنبھناتی نظر آتی ہیں۔ میں اِن کو پھولوں کے اندر گھس کر رس چُوستے دیکھ کر قدرت کی کاریگری پر ششدر رہ جاتا ہوں کہ ننھی سی مخلوق کس محنت اور جانفشانی سے شہد بناتی ہے۔

داہنے پہلو سے لگے گھر کے مالک سال بھر میں ایک آدھ مہینے کے لیے برطانیہ سے آتے ہیں۔ گھر کی حفاظت اور مالکان کی دیگر ترجیحات کے پیشِ نظر صوفی حُلیے کا ادھیڑ عمر ملازم سرونٹ کوارٹر میں رہائش پذیر ہے۔ ہفتے میں دو تین بار مکان کی کھڑکیاں دروازے صاف کر کے صحن، بغلی راہداریاں، ٹیرس اور پورچ دھو کر وائپر لگا دیتا ہے۔ اس دوران میں گاڑی پر سے کور اُتار کر دس پندرہ منٹ تک آئیڈل رننگ پر رکھنا اور مہینے میں ایک مرتبہ مین بلیوارڈ کا چکر لگا کر گاڑی کو اُسی طرح ڈھانپ دینا اس کا لگا بندھا معمول ہے۔ مالک اور گلی والے بھی اُس کو صوفی کہہ کر پکارتے ہیں۔

چوری چکاری کی وارداتیں ہونے پر گلی کے ریٹائرڈ بابوں نے باہمی مشاورت سے چوبیس گھنٹے کی نگرانی کے لیے دو تین چوکیدار بھرتی کرنے کا پروگرام بنا لیا۔ میں اور پروفیسر صاحب گھر کے آگے پلاسٹک کی نیم شکستہ کُرسیوں پر بیٹھے شام کی چائے پیتے ہوئے ہلکی پھلکی گفتگو کر رہے تھے۔ اُنھوں نے اپنی داڑھی اور میرے سر کے بے طرح بڑھے ہوئے بالوں پر تبصرہ کیا اور سینکڑوں برس ماضی کی البانوی اقوام کے بادشاہوں کا قصہ چھیڑ دیا، جو حجامت اس عقیدے کی رُو سے نہ بنواتے تھے کہ سر کی رُوح کو اذیت پہنچنے کا خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔ اس اثنا میں گلی کے تین معززین ایک پینتالیس پچاس سالہ باریش شخص کو ہمراہ لیے پہنچ گئے۔ ریٹائرڈ بیوروکریٹ حاجی شاہنواز نے اجنبی کی طرف اشارہ کر کے بتایا کہ امیر گل کو سیکیورٹی گارڈ رکھا ہے۔ دن کو یہ خود ڈیوٹی دیا کرے گا اور رات کو اس کے دو بیٹے۔ پانچ سو روپے ماہوار ہر گھر سے حصہ وصول کرنا طے ہوا ہے۔

پروفیسر صاحب بڑے پُرسکون لہجے میں بولے: ''حاجی صاحب! آپ کا اسمِ گرامی شاہ نواز ہے، یعنی بادشاہوں کو نوازنے والا۔ جس بادشاہ نے مجھے گردن زدنی قرار دیا تھا، اُس کی خوشنودی حاصل کرنے کی غرض سے، سرکاری ملازمت سے میری برطرفی کا نوٹ آپ نے ہی put up کیا تھا۔ بوڑھا ہو گیا ہوں۔ یاد نہیں کہاں پڑھا تھا۔ جیمس جارج فریزر نے کہیں لکھا کہ بدعنوان اور تیز دماغ حکمران، ایماندار مگر کم عقل حکمران کے مقابلے میں عوام کو کم نقصان پہنچاتا ہے۔ افسوس کہ ہمارا شمار اُن بد قسمت قوموں میں ہوتا ہے، جن کو بد دیانت حکمرانوں نے بے حد نقصان پہنچایا۔ صرف مُلکی وسائل ہی نہیں لُوٹے، بلکہ مادرِ وطن کو گروی رکھ کر جو قرضے لیے، وہ بھی نصف سے زیادہ ہڑپ کر گئے۔ لُوٹی ہوئی دولت سمیت بیرونی ممالک میں محفوظ پناہ گاہیں بھی قائم کر لیں۔ بیمار مقروض نحیف و نزار ریاست کے

مقابلے میں حکمران بے حد طاقتور خوفناک دیو بن گئے۔ ہماری حالت ایسی ناگفتہ بہ ہوئی کہ تعلیم علاج اور قانونی تحفظ جیسی بنیادی شہری سہولتوں سے بھی محروم ہو گئے۔ اور تو اور، ہم اپنے گھروں میں بھی محفوظ نہیں رہے۔۔۔''

مجھ پر اُچٹتی نگاہ ڈال کر پروفیسر صاحب دوبارہ بول پڑے: ''ہم دونوں پڑوسی پانچ پانچ سو روپے تو دے نہیں سکتے، لہٰذا ہر مہینے گھر میں ایک ایک بار چوری کروالیا کریں گے۔ لیکن آپ معززین یا اس سیکیورٹی گارڈ کو گارنٹی دینا ہوگی کہ چوروں کے ہاتھ کچھ نہ لگنے کی صورت میں وہ ہم پر تشدد نہیں کریں گے۔'' اس غیر متوقع انوکھی بات پر سبھی بے اختیار ہنس دیے۔ حاجی شاہ نواز کے چہرے سے عیاں تاثرات اس امر کی غمازی کر رہے تھے کہ وہ پروفیسر صاحب کی گفتگو سن کر اندر ہی اندر رس گھول رہا ہے لیکن آخری جُملے پر وہ بھی قہقہہ ضبط نہ کر سکا۔

صوفی نے اپنی غرض کے پیشِ نظر امیر گل سے دوستی کر لی، تاکہ کسی کام سے کہیں جائے تو وہ گھر کی طرف دھیان رکھے۔ اس کے مالکوں نے کارِ ثواب کے طور پر پہلے سے ہی مکان کے آگے سٹین لیس سٹیل کا بہت بڑا واٹر کُولر مع فلٹر لگوا رکھا ہے، جس سے گھروں میں کام کرنے والی عورتیں، عام راہگیر اور مزدور ٹھنڈے صاف پانی سے پیاس بجھاتے ہیں۔ کُولر کو دھوپ اور بارش سے محفوظ رکھنے کے لیے اس پر فائبر گلاس کی خاصی بڑی اور جاذبِ نظر چھتری نصب ہے۔ اسی کے نیچے صوفی نے کرسی اور چھوٹی سی میز رکھ دی۔ امیر گل یہاں بیٹھے لمبی گلی کے آخر تک بآسانی نظر دوڑا سکتا ہے۔ اُس کو یہ نوکری یوں زیادہ راس آئی کہ روزی روٹی کا معقول انتظام ہو جانے کے علاوہ پانی پینے کے لیے وہاں جھٹ پل کو رُکنے والی عورتوں میں سے اِکا دُکا قبول صورت چہروں کے ساتھ دل لگی کی باتیں کرنے کے وافر مواقع بھی میسر آ گئے۔ جوان بیٹوں کا باپ ہونے کے باوجود وہ دیگر عام ہم وطنوں جیسا ہی نظر باز مرد ہے۔ اس کو باری باری ہر گھر سے کھانا بھی اچھا مل جاتا۔ صوفی نے صرف دو وقت کی چائے اپنے ذمہ لے لی۔ دس بجے اور پچھلے پہر۔

مہنگائی نے ناطقہ بند کر دیا اور اس مرتبہ موسمِ خزاں خالی گزر گیا۔ بقول پروفیسر صاحب، میں گھر کی حجامت نہ بنوا سکا۔ میرے سر کا بھی ایسا ہی حشر نظر آنے لگ گیا۔ سڑک کی طرف تیزی سے بڑھتی ہوئی جنگلی کچنار کی شاخیں کاٹنا ضروری ہو گیا۔ جوں ہی میں نے تراش خراش شروع کی، امیر گل میری طرف لپکا اور غالباً خیر سگالی کے جذبات کو فروغ دینے کی غرض سے ہاتھ بٹانے کی پیشکش کر دی۔ میں نے اظہارِ تشکر کرتے ہوئے بتایا کہ یہ کام خود کرنا مجھے اچھا لگتا ہے۔ اُس نے میری اس سوچ کو مثبت قرار دینے کی غرض سے توصیف میں دو تین بے ربط جملے بول کر جو اگلا سوال کیا تو میں سمجھ گیا کہ تمہیدیں باندھنے کے

بعد گویا اب برسرِ مطلب بات کی ہے۔ کہنے لگا: ''صاحب! یہ اوپر تمہارا ٹیرس کے پاس شہد کی مکھی نے بہت بڑا چھتا لگا دیا۔ ایک دم زبردست شہد چھوٹی مکھی کا۔ ہم کو ہمارے پیر صاحب ؒ نے پاک کلام کا اذن دے دیا۔ بس وہ پڑھے گا اور ایک منٹ میں چھتا نیچے۔ آدھا شہد تمہارا، آدھا ہمارا۔۔۔''

کام روک کر میں اُس کو دیکھنے لگ گیا۔ اتنے میں صوفی بھی پاس آن کھڑا ہوا۔ مجھے ان دونوں کو دیکھ کر یہ خوش گوار احساس ہوتا کہ مختلف قومیتوں کے دو افراد کے مابین گاڑھی چھنتی ہے۔ صوفی بول پڑا: ''سر! پچھلے سیزن بھی میں دیکھتا رہا۔ اس سے بڑا چھتا لگا لیکن آپ نے نہ اُتروایا اور مکھیاں سارا شہد کھا کر اُڑ گئیں۔ شہد میں بڑی شفا ہے سر!۔۔۔ ٹی وی پر آپ نے وہ مولانا کو دیکھا ہی ہوگا، جو اسلامی شہد کے فائدے بتاتے ہیں۔ یہی کہ صبح ایک دو چمچ شہد چاٹ لینے سے بندے کو کسی قسم کا مرض چُھو کر بھی نہیں گزرتا۔ سبحان اللہ۔ بالکل برحق فرمایا کہ تم اللہ کی کون کون سی نعمت کو جھٹلاؤ گے۔۔۔ سر! میری تعلیم واجبی ہے لیکن شکر ہے اللہ پاک کا کہ دین کا علم گزارے لائق حاصل کر لیا۔ کفرانِ نعمت کا بڑا سخت گناہ ہوتا ہے سر! آپ مجھ سے زیادہ سمجھدار اور تعلیم یافتہ ہیں۔ سامنے پڑی اعلیٰ نعمت سے فائدہ اٹھائیں۔''

میرے قلب و ذہن پر عجب صدمے اور مایوسی کی ملی جلی کیفیت غالب آ گئی۔ قریباً نصف صدی قبل کا منظر کُھلی آنکھوں سے دیکھنے لگا۔ ہم چھ سات لڑکے باہر کھیتوں میں جانے پہچانے بزرگ ریٹائرڈ ہیڈ ماسٹر صاحب کو درمیانی عمر کے ایک اجنبی سے جھگڑتے پا کر قریب چلے گئے۔ زمین پر پڑے خاصے بڑے چھتے کے ان گنت سوراخوں میں سفید سے لجلجے پلپلے لاروے گُلبلاتے ہوئے دکھائی دیے۔ اردگرد جلی ہوئی، کچھ نیم مردہ تو باقی بے پر کی تڑپتی ہوئی مکھیوں سے زمین اٹی پڑی تھی۔ بزرگ نے چھڑی کی نوک سے ان کی طرف اشارے کرتے ہوئے آگ بگولہ ہو کر کہا: ''ظالم انسان! کس بے دردی سے تم نے آگ اور دھواں دے کر ہزاروں جانیں ضائع کر دیں۔ ذرا رحم نہ آیا۔ مکھیاں ایک ایک رتی اپنے منہ میں میٹیریل لا کر پہلے چھتا اور پھر اپنے اور ان بچوں کے لیے شہد بناتی ہیں۔ تم سارا دن مزدوری کر کے گھر بھوکے بیٹھے بال بچوں کے لیے روٹی لے کر جاؤ اور تجھے کوئی جلا ڈالے۔۔۔ ساتھ ہی بچوں کا کھانا اٹھا لے جائے، تو بتاؤ یہ کتنا بڑا اندھیر ہوگا۔ ایسا شہد کھانے سے بہتر ہوتا تم۔۔۔ کھا لیتے۔''

نصف صدی کو محیط سفر لمحوں میں طے کیا اور پلک جھپکتے لوٹ آیا۔ امیر گل کو نظر انداز کرتے ہوئے پڑوسی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہا: ''صوفی! تم یہاں پچھلے سال ہی آئے تھے۔ میرے گھر میں گزشتہ پندرہ سولہ برسوں سے مکھیاں اکثر چھتا بناتی آ رہی ہیں۔ تم پنجگانہ نماز ادا کرتے ہو اور صبح بلا ناغہ تجھے تلاوتِ قرآن مجید کرتے دیکھتا ہوں۔ تمہارے دل میں رحم کا اتنا مادہ تو ہونا چاہیے اور سمجھ بوجھ بھی کہ یہ معصوم مکھیاں میرے تیرے لیے نہیں، اپنے اور اپنی اولاد کے لیے شہد بناتی ہیں۔ انسان کے لیے اور

ہزاروں نعمتیں ہیں۔ اشرف المخلوقات کے بھی کیا کہنے۔ اس ننھی مخلوق کی اتنی محنت سے بنائی ہوئی غذا پر ڈاکا ڈالتے ہوئے ذرا حیا نہیں آتی۔۔۔ اور ہاں صوفی! یہ اسلامی شہد کیا یو اٹی وی والے مولانا نے ان مکھیوں کو مشرف بہ اسلام کیسے کیا؟ چلو! مان لیا کہ کلمہ طیبہ پڑھا دیا ہو، لیکن نر مکھیوں کے ختنے کس نے کیے ہوں گے۔۔۔ حد ہو گئی۔ اسلامی شہد۔ پھر تو ہندو سکھ عیسائی شہد بھی ہوگا۔''

دونوں مجھے ہک دک ہوئے دیکھتے ہی رہ گئے۔ میں اندر چلا آیا۔ داخلی دروازہ قدرے زور سے بند کیا تاکہ وہ کھٹکا سن لیں۔ گمان غالب رہا کہ وہ میرے بارے میں کوئی نہ کوئی انوکھا تبصرہ ضرور کریں گے۔ چپکے سے ٹیرس پر آ گیا جو تین اطراف سے بیلوں میں گھرا ہوا ہے۔ میرا تجسس حقیقت میں بدل گیا جب صوفی کی آواز سنائی دی: ''خان یار! یہ بڑے لوگ نام کے ہی مسلمان ہوتے ہیں۔ میرے والد صاحب بتایا کرتے تھے کہ کوئی جینی ہوتے تھے، ہندوؤں کے ساتھ، اب بھی انڈیا میں ہوں گے۔ وہ صرف سبزی اناج کھاتے تھے۔ گوشت انڈا بالکل نہیں اور شہد وغیرہ بھی۔ تاکہ کسی جاندار کو تکلیف نہ پہنچے۔ چمڑے کے جوتے بھی نہ پہنتے۔'' امیر گل ترت بول گیا: ''صوفی بھائی! پروفیسر اور یہ بندہ، دونوں وہی جینی کافر ہیں۔ ان کو گولی مارو۔ یہ پڑھا لکھا جاہل لوگ اتنا نہیں جانتا کہ اللہ کے حکم سے مکھی ہم مسلمان کے واسطے شہد بناتا ہے۔''

□

جو کہیں نہیں گیا

____ آصف فرخی ____

اچھا، پھر اور کیسے بات شروع کرتے ہیں؟ مجھے پتہ تھا کہ وہ ٹیلی فون نہیں ہے لیکن پھر بھی جو پہلا لفظ مُنھ سے نکلا، وہی تھا۔

''ہیلو!''

آواز بہت بار کی سُنی سنائی تھی مگر پہچاننے میں وقت لگ رہا تھا۔

''ہیلو؟''

اس آواز کا کوئی نام بھی ہوگا۔ اس نے خود ہی بتا دیا۔

''اشتیاق بول رہا ہوں.....''

بول رہا ہوں؟ اشتیاق؟ کون اشتیاق؟

''ہاں بھئی، ڈکوٹا سے آج کل آیا ہوا ہوں.....''

''ڈکوٹا؟ معاف کیجیے میں نے پہچانا نہیں.....''

''ابے یار، تو مجھے پہچان نہیں رہا.....''

بیچ میں ایک لمحے کے لیے گرہ پڑی۔ پھر کُھل گئی۔

''میں ہوں اشتیاق بھنڈی.....''

''ارے اشتیاق بھنڈی! ابے یار، پہلے کیوں نہیں کہا؟''

ہزاروں میل، سینکڑوں لمحے دور پہنچ گیا۔ وہ دبلا پتلا، لمبوترا لڑکا یاد آ گیا جس کا منھ عینک کے گول گول شیشوں میں دبا رہتا تھا اور اسکول سے نکل کر کالج میں داخلے کے فوراً بعد ہماری کلاس میں تھا جہاں کسی نے یہ پھبتی کس دی، پھر کلاس کے سارے لڑکے اسی نام سے پکارنے لگے۔ لطیفہ یہ تھا کہ خود اس کا بھائی ہم سے ایک سال آگے تھا، وہ بھی اسے یہی کہنے لگا۔

''ہاں، یار۔ چھٹی گزارنے آیا ہوا ہوں بھائی کے پاس۔ فادر کی ہیلتھ کا اشو چل رہا ہے۔ میں ساؤتھ ڈکوٹا میں ہوں، ای این ٹی سرجن ..... پہلے اوہائیو میں تھا.....'' وہ بے تکان بولنے لگا۔

''اور اس سے پہلے تم یہاں پر تھے۔ اچھا یہ بڑی مزے کی خبر ہے...'' میں نے اسی بشاشت

سے اس کا جواب دینے کی کوشش کی۔

''اشتیاق بھنڈی آج کل امریکیوں کے کان کاٹ رہا ہے ..... یہ ہوئی ناں بریکنگ نیوز.....''

''کیسی باتیں کرنے لگے ہو؟'' دوسری طرف سے خفگی ٹپکنے لگی۔ ''تم اپنی سناؤ، تم کہاں ہو؟''

''میں؟ میں یہیں ہوں.....'' پوری کوشش کر کے بڑے اعتماد سے جواب دینے کی باری میری تھی۔ میری آواز میں لرزش آ گئی۔ چیٹ کا رابطہ اگلے ہی لمحے مُنقطع ہو گیا۔ مجھے یقین ہے ہاتھ کانپ گیا ہوگا، میں نے جان بوجھ کر ایسا نہیں کیا تھا۔

''اشتیاق بھنڈی، میں یہیں ہوں.....'' کچھ دیر تک میں اپنے آپ کو بتاتا رہا۔ ''یہیں.....''

میں یہاں ہوں۔ میں یہیں ہوں۔ میں کہیں اور نہیں ہوں۔

میں وہ ہوں جو کہیں گیا نہیں۔ یہ نہیں کہ میں رُک گیا۔ یہ بھی نہیں کہ میں کہیں جا نہیں سکتا تھا۔ میں گیا نہیں۔ میں وہ ہوں جو یہیں رہ گیا۔ میں وہ ہوں جو اپنے دوستوں، ساتھیوں کو جاتے ہوئے دیکھتا رہا۔ میں ان کے لیے فیرویل کا انتظام کرتا، بائے بائے کہتا ہوا ہاتھ ہلاتا، کبھی چھوڑنے کے لیے ایئرپورٹ بھی جاتا۔ پھر ایئرپورٹ سے اپنے گھر واپس، ہر بار۔

میں ان سب کو جاتے ہوئے دیکھتا رہا۔ اس کی بھی خبر رکھتا کہ کون کہاں گیا، کس حال میں ہے۔ کس نے کہاں اپلائی کیا۔ کس کو کہاں ریزیڈنسی ملی، کس فیلڈ میں۔ کون کس سے کتنے فاصلے پر ہے۔ کس نے شادی کر لی، کس کے بچے ہو گئے۔ وہ سارے نقشے پر پھیلے ہوئے تھے۔ کبھی میں سوچتا کہ امریکا کا ایک پورا نقشہ اس طرح بنا سکتا ہوں جہاں ریاستوں کے نام کے بجائے اپنے ہم سبق ساتھیوں کے نام ہوں گے کہ کون کہاں سیٹل ہو گیا۔

زبیر واشنگٹن میں ہے۔ قاسم ڈیلس میں۔ نعمان نیویارک میں۔ وہاں افتی بھی ہے، اپ اسٹیٹ نیویارک میں۔ افتی موٹا نہیں، افتی پتلا۔ افتی موٹا کولوراڈو میں کہیں ہے۔ ایریزونا میں حمیرا اور رفیق۔ ہاں ان کی شادی ہو گئی تھی۔ اس کے ساتھ وہ جو رہتی تھی رخشندہ، وہ فلوریڈا میں ہے۔ ٹیکساس میں کون کون ہے؟ ارے، اتنے بہت سارے.....''

زمین سے ایک ساتھ اُڑ کر الگ الگ ٹھکانوں پر بیٹھ جانے والے کبوتروں کی طرح۔

اور مَیں یہاں ہوں.....

امریکا کے نقشے پر نام چپکاتے ہوئے مجھے حمید یاد آیا۔ اسکول کے دنوں میں ساتھ تھا اور اپنی ہوشیاری سے دھاک بٹھا رکھی تھی۔ بہت دنوں کے بعد فلوریڈا میں ملا اور میرے روٹین کے سوال کہ

کیسے ہو اور یہاں آ کر دل لگ گیا، کیسا لگ رہا ہے، اس کے جواب میں اس نے مسکراتے ہوئے کہا تھا:

Yaar, cōming to America was the smartest thing I ever did!

اور وہ بھی جو امریکا کہنے والوں پر ہنس پڑتے ہیں اور خود ہی تصحیح کر دیتے ہیں___ اے مے ری کا ہ! میں بھی ایسا لہجہ اختیار کر سکتا ہوں۔ پھر جینز کی پچھلی پاکٹ میں ہاتھ ڈال کر کسی خاص شخص کی طرف دیکھے بغیر مُنھ پچکا کر کہوں___looser!

کسی ایک جگہ پر رُک گیا میں، ایسا بھی نہیں تھا۔ اس شہر میں کئی ٹھکانے بدلے۔ پہلے جہاں گھر تھا وہ جگہ دھیرے دھیرے رہنے کے قابل نہیں رہی۔ رش بڑھ گیا، ہجوم چاروں طرف امڈنے لگا۔ سڑکیں گاڑیوں کے ازدحام میں دب گئیں۔ دفتر بھی جہاں تھا، وہاں سے جگہ بدل گئی۔ پہلے یوں گھوم کے جانا پڑتا تھا، اب ادھر سے سڑک بن گئی ہے تو اس طرف سے نکل جاتا ہوں، راستہ کم پڑتا ہے۔ پہلے بس میں سفر کرتا تھا، پھر کوچ میں آنے جانے لگا جس کا ماہانہ کرایہ ادا کرتا تھا۔ دوست بدل گئے۔ کچھ اس دنیا میں نہیں رہے، کچھ اس شہر میں ..... خود میں بھی تو کتنا بدل گیا۔ کالج کے شناختی کارڈ پر جو تصویر ہے اس میں مونچھیں ہیں۔ پھر داڑھی مونچھیں سب صاف۔ اس وقت دبلا پتلا تھا۔ تصویروں میں سوکھا سڑا سا نظر آتا ہوں۔ اس کے بعد وزن بڑھنے لگا۔ چلنا کم اور بیٹھنا زیادہ، نتیجہ سامنے آنے لگا۔ پیٹ نکل آیا، پتلون کا سائز بڑھ گیا.....

یہ میں ہوں یہاں ..... پرانے دوست واپس آتے ہیں تو آگے بڑھ کر گلے ملتا ہوں۔ پہچان کر آواز دیتے ہیں تو رک جاتا ہوں۔ دسمبر کے مہینے میں رشتہ داروں کی شادی میں شرکت کے لیے یا والدین کی عیادت کے لیے واپس آتے ہیں تو پھر رابطے میں حرکت آ جاتی ہے ..... ان کو بتاتا ہوں شہر میں کون کون سے نئے ہوٹل کھلے ہیں، کھانا کہاں کا اچھا ہوتا ہے___ دودریا کس جگہ کا نام ہے اور ڈیول پوائنٹ جو کہلاتا تھا وہ اس سے آگے ہے۔ ایرانی ہوٹل غائب ہو گئے، ان کی جگہ لوگ ایسے ہوٹلوں میں بیٹھنے لگے جن کے نام میں کوئٹہ آتا ہے۔ بحریہ ٹاؤن میں پلاٹ کا ریٹ کیا چل رہا ہے؟ میں ان کی معلومات میں اضافہ کرتا ہوں۔ ساتھ مل کر ایسی جگہوں پر جاتے ہیں جہاں پہلے کبھی محفل جمتی تھی۔ پرانے لوگوں کی باتیں کرتے ہیں۔ نئے قصے، فلمیں، سیاست___ کون کیا کر رہا ہے، کون کہاں ہے؟

احتشام مشی گن میں سیٹل ہو گیا۔ بڑا اچھا مکان خرید لیا ہے جھیل کے کنارے___ نئی گاڑی کے ساتھ تصویر شیئر کی تھی۔

ہاں وہ تصویر تو سبھی نے دیکھ لی تھی، میں اپنی واقفیت ظاہر کرتا ہوں۔
اور تم سناؤ۔ تم یہیں ہوں؟ مجھ سے باقاعدگی سے پوچھا جاتا ہے۔ ''کب چکّر لگ رہا ہے؟''
میں کندھے اُچکا دیتا ہوں میں لاعلمی کا اظہار کرتا ہوں تو سب ہنسنے لگتے ہیں۔

ان میں میرے رشتہ دار بھی شامل ہیں۔
ایک ایک کر کے وہ بھی جانے لگے۔ سب ادھر ادھر ہو گئے۔ کوشش کر کے ان کو یاد کرتا ہوں۔ فرید لاس اینجلز میں ہے اور سلیم سان فرانسسکو میں ..... نہیں، وہاں نہیں، مگر وہیں کیلی فورنیا کی طرف ہے ..... اس کی بیوی کا نام نادرہ ہے اور فرید کی بیوی رقیہ ..... نادرہ کے بال کٹے ہوئے ہیں اور وہ سر پر حجاب لیتی ہے۔ وہی ہے جو گاڑی میں بیٹھنے کے فوراً بعد سیٹ بیلٹ باندھتی ہے اور مجھ سے کہتی ہے، یہاں قانون ہے اور اس کی بڑی سختی ہے۔ میں سر ہلا دیتا ہوں تو بچّوں سے کہتی ہے، دعائے سفر پڑھو جو اس نے پی آئی اے کے جہاز پر سُن کر یاد کر لی تھی ..... سحر لکم .....
سلیم کی بیوی رقیہ نے بیوٹی پارلر کھول لیا ہے۔ نوید کی بیوی میری لینڈ میں ہے اور اس کے شوہر کے بقول، ٹیلی وژن کے ڈراموں کی چلتی پھرتی ڈائریکٹری، کس کی ساس ظلم کر رہی ہے، کس کا شوہر دوسری عورت کی طرف جھانک رہا ہے، کس کا بچّہ امریکی لڑکی سے ڈیٹ کر رہا ہے.....
وہ حیران ہوتی ہے کہ آپ وہاں رہتے ہیں اور آپ کو یہ بھی نہیں معلوم۔
نہیں معلوم۔ ہم جو رشتہ دار تھے، بچپن میں جمع ہوا کرتے تھے، مل کر کھیلا کرتے تھے۔ اب ٹیلی فون کے رابطے پر ہیں، رابطے کے فاصلے پر۔

مکان کیسا چاہیے، اس کا بھی میرے پاس ٹھوس جواب نہیں تھا جب اسٹیٹ ایجنٹ کے پاس اپنا نام، پتہ اور ضرورت کے محلّے کا نام لکھوانے گیا۔
اس نے مکانوں کے ڈھیر لگا دیے۔ ایسا لگ رہا تھا کہ پورا شہر خالی پڑا ہے، جس محلّے میں چاہو مکان لے لو۔ مگر جس کی تفصیل میں جاؤ تو پتہ چلتا تھا کہ وہ تو اب کرائے کے لیے خالی نہیں رہا۔
کہیں مالک مکان کی شرطیں مشکل تھیں تو کہیں فلیٹ کی سیڑھیاں۔
ایک فلیٹ لوکیشن کے حساب سے اچھا تھا۔ تین کمرے کرائے کے لیے مل رہے تھے۔ چوتھے میں مالک مکان کا سامان بند تھا۔ ''یہ اسی طرح رہے گا.....'' اسیٹ ایجنٹ نے اصرار سے کہا۔
''یہ ان لوگوں کا سامان ہے۔ قریب کے اسپتال میں کام کرتے تھے، آپ کی طرح وہ بھی۔ ایمرجنسی میں باہر جانا پڑا۔ ابھی طے نہیں کیا۔ شاید واپس آ جائیں.....''

وہ ان کی تفصیلات مجھے بتانے لگا ..... کون تھے، کہاں کے تھے، کیسے سفر کیا، ابھی تک رہنے کا کچھ طے کیوں نہیں کر پائے۔ جن سے مجھے اکتاہٹ ہونے لگی تھی۔ میں کرسی سے اٹھ کر جانے کی تیاری کرنے لگا۔ تب اس نے ٹرُپ کا پتہ پھینکا.....
''میری مان لیں۔ آپ کے لیے بہت مناسب ہے۔ ڈیڑھ دو سال نکال دیں.....''
''ڈیڑھ دو سال؟ اس کے بعد کیا ہوگا؟'' میں حیران رہ گیا۔
''اتنے عرصے میں آپ بھی چلے جائیں گے.....'' اس نے کہا۔
''میں کہاں چلا جاؤں گا؟''
''امریکا ..... جہاں سب جاتے ہیں.....'' اس نے جواب دیا۔
''یہ آپ سے کس نے کہہ دیا؟ میں تو امریکا نہیں جا رہا.....''
''سب یہی کہتے ہیں.....'' اس نے بڑے یقین سے جواب دیا۔
میں نے بڑی مشکل سے تھوک نگلا۔ حلق میں گولہ سا بن رہا تھا۔
''جو جا سکتے ہیں، سبھی چلے جاتے ہیں.....'' وہ میری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کر رہا تھا۔ ''باندھنے والی باتیں بھی تو نہیں روک سکتی ہیں ..... بیوی بچّے ..... مکان ..... اور آپ کے پاس تو.....''
میں کرسی پر ہاتھ ٹیک کر اٹھنے لگا تو وہ اپنا منھ میرے کان کے پاس لے آیا ..... ''میں رشتہ بھی کرا دیتا ہوں۔ ایک بہت شریف خاتون ہیں اسی محلّے میں بیوہ ہو گئی ہیں۔ نو دس سال کی لڑکی بھی ہے ان کی۔ وہ بھی ساتھ رہے گی.....''
میرے دماغ میں لولیتا کا خیال آ گیا اور مجھے جھرجھری آ گئی۔
اس نے میرے کندھے پر رکھنے کے لیے ہاتھ بڑھایا۔
میں نے کندھا پیچھے کر لیا۔
''سوچ لیجیے۔ جب تک یہاں ہیں.....'' اس کے الفاظ میرے پیچھے پیچھے چلے آئے۔

ایسا نہیں کہ میں جا نہیں سکتا تھا۔ میں وہاں جا کر اپنے ٹھہرنے کی مدت میں توسیع کرا سکتا تھا۔ میں چھپ چھپا کر وہیں گزارا کر سکتا تھا۔ میں بھی ان کی طرح بن سکتا تھا جو دسمبر میں کراچی آتے ہیں۔ یا پھر ان کی طرح جو دسمبر میں بھی کراچی نہیں آتے۔ میں بھی یہ سب کر سکتا تھا جس کے قصّے ان کی زبان سے سنتا آیا تھا۔
میں ان سے اسی طرح کی باتیں کرتا ہوں۔ شہر کی سڑکوں پر ہجوم بڑھ گیا ہے، قیمتیں آسمان سے باتیں کر رہی ہیں، گلیوں میں گندگی بڑھ گئی ہے، کوڑے کے ڈھیر لگے ہیں، مکان مہنگے ہو گئے ہیں،

انویسٹمنٹ کے مواقع بار بار ہاتھ سے نکل جاتے ہیں، عوام کب تک یہ برداشت کرتے رہیں گے، کسی دن اٹھ کھڑے کیوں نہیں ہو جاتے، پاکستان کی سیاست میں کوئی تبدیلی آنے کے کیا امکانات ہیں؟ اور اپنے کتنے دوست باہر چلے گئے؟ یہاں کون رہ گیا ہے؟
رات گئے تو یہ باتیں کرنے کے بعد وہ مجھے میرے گھر کی طرف چھوڑ دیتے۔

اس دن بھی ایسا ہوا۔ یاسمین سے میری دوستی نہیں تھی۔ لیکن گیٹ ٹو گیدر میں کئی لوگ ایسے تھے جو اس وقت میرے قریب کے جاننے والے رہے تھے۔ یاسمین کے بہانے اور لوگوں سے ملاقات ہو جائے گی، یہ سوچ کر میں وہاں چلا گیا۔ شہر کے اچھے علاقے کا ریستوران تھا جہاں ہائی ٹی کی لوگ تعریف کیا کرتے تھے۔ ریٹ بھی اچھا تھا۔
''فال کا سیزن شروع ہو چکا تھا.....'' یاسمین بول رہی تھی۔ دیر سے آنے کی وجہ سے مجھے اس کے عین سامنے خالی کرسی ملی۔ باقی ساری میز پر برتن کھنک رہے تھے، اچھے اچھے لوگ عمدہ لباس پہنے، میز کے گرد جمع تھے۔ ''درختوں سے پتے ٹوٹ ٹوٹ کے گر رہے تھے، سارے میں بکھر رہے تھے۔ مرے ہوئے، سڑے تڑے پتے سڑک کے کنارے ڈھیر ہو گئے تھے۔ دور سے لگ رہا تھا کوڑا کرکٹ پڑا ہوا ہے، پاکستان کی طرح.....''
پیالی میرے ہاتھ سے گرتے گرتے بچی۔

کچھ لوگوں نے یہ سوال پوچھنا چھوڑ دیا ہے ___ آپ وہیں ہیں؟
کچھ لوگ گھما کر پوچھتے ہیں ___ کیا پروگرام ہے؟ کب آ رہے ہیں؟ میرے غیر یقینی جواب پر ان کو یقین آ جاتا ہے کہ کچھ ہے جو میں چھپا رہا ہوں۔ ورنہ کیا بات ہے جو یہاں رکے ہوئے ہے؟
میرے پاس کوئی جواب نہیں ہوتا۔

ہاتھ کانپنے بند ہو گئے تو میں نے واپس جانے کے لیے گاڑی موڑی۔ پارکنگ کی جگہ تنگ تھی مگر احتیاط سے نکال رہا تھا۔ دوسری طرف سے پوری تیزی کے ساتھ آنے والی موٹر سائیکل کو بچانے کے لیے فٹ پاتھ سے ٹکرا گیا۔ ایک جھٹکے کے ساتھ گاڑی رُک گئی۔
''کیا کر رہے ہو؟'' میں نے شیشہ نیچے کر کے موٹر سائیکل والے کو ڈانٹنا شروع کیا۔ ''یہ کوئی طریقہ ہے؟ سڑک پر چلانے کے قاعدے قانون ہوتے ہیں.....''
میری بات سُن کر وہ نوجوان ہنسنے لگا۔ اس نے ہاتھ اٹھا کر انگلی دکھائی۔ ''سب چلتا ہے۔ انکل، یہ

پاکستان ہے.....'' اس نے ہنستے ہوئے کہا اور پیڈل مار کر تیزی سے نکل گیا۔
پیچھے رک جانے والی گاڑیوں کی قطار بندھ گئی اور سب زور زور سے ہارن بجا رہے تھے۔

یہ واقعات سنانے کا مطلب یہ نہ سمجھ لیجیے گا کہ میں کوئی محبّ وطن ٹائپ کا آدمی ہوں۔ میں اس طرح کے چکّر میں نہیں پڑتا۔ بس رہ رہا ہوں، جیسے پہلے بھی لوگ رہا کرتے تھے اور اب بھی رہتے ہیں .....اس میں کوئی ایسی لمبی چوڑی بات نہیں ہے۔

بعض لوگ چھوٹے قصبے یا گاؤں میں پیدا ہوتے ہیں۔ پھر تعلیم حاصل کرنے کے لیے دوسرے شہر آ جاتے ہیں۔ نوکری کرتے ہیں اور وہیں مستقل گھر بنا لیتے ہیں۔
میں ایسے لوگوں میں سے نہیں ہوں۔
میں یہیں رہا۔ شروع سے۔
اگر کوئی مجھ سے پوچھے ___
تم کہاں پیدا ہوئے؟
یہیں۔
تم نے اسکول کالج کی تعلیم کہاں حاصل کی؟
یہیں۔
تم نے نوکری کا زیادہ حصّہ کہاں گزارا؟
یہیں۔
تم نے گھر کہاں بنایا؟
یہیں۔
تمہارا خاندان کہاں سیٹل تھا؟
یہیں۔
تمہارا انتقال کہاں ہوا؟
یہیں ..... میرا مطلب ہے، جب ہوگا تو اور کہاں ہوگا؟
اس آخری سوال پر میں گڑبڑا جاتا ہوں۔ مجھے لگتا ہے یہ مکالمہ میں نے کسی ڈرامے میں سُنا ہے۔
ضرور سنا ہوگا۔
مگر باقی کا ڈرامہ اب مجھے بھول گیا ہے۔

ویزا کی درخواست جمع کرانے والی لائنیں مجھے اب بھی یاد ہیں۔

سفارت خانے ایسی دیواروں کے پیچھے چھپ گئے جو آسمان سے باتیں کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ جب تک ہم طالب علم تھے ان کی لائبریری، ثقافتی پروگرامز اور تقریبات کی باتیں سنا کرتے تھے۔کبھی کبھار غیر ملکی اخبار رسالہ دیکھنے کے لیے جانے کا میرا بھی اتفاق ہوا۔ چھاؤں والے درختوں سے بھری سڑکوں میں یہ عمارتیں پُرسکون نظر آیا کرتی تھیں جہاں لوگ دھیرے دھیرے بولتے تھے اور آہستہ آہستہ چلتے تھے.....

پھر ویزا کی وہ لائنیں آگئیں جس میں نمبر شمار صبح سویرے ملتا تھا مگر لائن رات گئے سے لگ جاتی تھی۔ چوکیدار کی جھڑکیاں سنتے ہوئے لڑکے کاغذوں کے پلندے ہاتھوں میں سنبھالتے ہوئے اور ایک مسلسل اضطراب کی حالت کو سنبھالتے ہوئے .....اپلی کیشن جمع ہو جائے۔ پاسپورٹ پر ویزا لگ جائے۔زندگی کا رُخ بدل جائے گا۔پھر مجھے ادھر واپس نہیں آنا .....یقین ان کے لہجوں کو مستحکم کرنے لگتا۔

واپسی کے راستے بند ہوئے جا رہے تھے۔

بہت سے لوگ اپنے علاقے سے،شہر سے،ملک سے جا رہے تھے۔چھوڑ کر جا رہے تھے۔

جو لوگ چلے جاتے ہیں، ان کے پاس سنانے کے لیے ایک کہانی ہوتی ہے۔ میرے پاس کوئی کہانی نہیں ہے۔

چوہا اور آدمی

__ مبین مرزا __

دل میں کھد بد ہونے لگے تو سمجھو بندہ گیا۔

سمیع کا یہ فقرہ صبح سے میرے اندر گونج رہا ہے۔خدا جانے کیوں اور کیسے یہ اندر پہنچ گیا اور لگا دھما چوکڑی مچانے، اور اب شام ہوتے تک اتنی گرد اڑا چکا ہے کہ دل میں گرہ سی پڑ گئی ہے۔گرہ ڈالی تو بے شک اسی فقرے نے ہے،لیکن میں جانتا ہوں کہ یہ ہے کسی اور وجہ سے۔اصل میں کچھ باتیں ایسی ہوتی ہیں نا کہ وہ آدمی کا ہاتھ پکڑ کر اسے آئینے کے سامنے لے جا کر کھڑا کر دیتی ہیں۔تب وہ خود کو دیکھتا ہے کبھی ہکا بکا،کبھی غصے میں،کبھی شرمسار اور کبھی پوری ڈھٹائی سے ہنستے کھلکھلاتے ہوئے۔بس اتنا ہی اس کے بس میں ہوتا ہے،اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

بات اماں جی کے خوابوں سیشروع ہوئی تھی، بلکہ کہانیوں سے ۔

اور جب شروع ہوئی تھی اُس وقت تک سمیع نے یہ جملہ کہا ہی نہیں تھا،اگر کہا بھی ہوا تھا تو مجھے اس کا دھیان تک نہیں تھا۔ظاہر ہے، ہو بھی کیسے سکتا تھا۔اس وقت تک دل میں کھد بد کا احساس تو دور کی بات ہے،سان گمان تک نہ تھا۔گمان کے لیے تو ضروری ہوتا ہے کہ آدمی جن حالات میں ہو آگے چل کر وہ اس کے حق میں یا خلاف ہونے والی کسی چیز کے آثار کی طرف کوئی نہ کوئی اشارہ کرتے ہوں، جب کہ میری زندگی میں تو ایسا کچھ تھا ہی نہیں کہ جس کے بعد ہونے والے کسی مسئلے یا معاملے کے آثار کی بابت میں کچھ سوچتا۔ یہ نہیں کہ اس وقت اماں جی، نجیب یا شمسہ میں سے کوئی میری زندگی میں نہیں تھا۔ یہ سب تھے ضرور،مگر اب جہاں ہیں، وہاں نہیں تھے----اور یہ بات اب میرے پلے پڑی ہے کہ آدمی کا ہونا تو اہمیت رکھتا ہی ہے،لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ کس وقت کہاں ہے۔ اس لیے کہ آدمی کے ساتھ یہ بڑی اُلجھن ہے کہ اس کی جگہ بدل جائے تو رشتہ بدل جاتا ہے، رشتے کی کیفیت بدل جاتی ہے اور کیفیت کا اثر بدل جاتا ہے۔کبھی کبھی تو اثر کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے،لیکن یہ سب کچھ تو میں اب آ کر سمجھا ہوں کہ جب پلوں کے نیچے سے بہت پانی نکل چکا اور وہ بھی میں خود سے نہیں سمجھا بلکہ شمسہ کی وجہ سے۔

''لو بھئی ایک نئی خبر سنو، بلکہ بریکنگ نیوز۔'' نجیب نے سامنے کی کرسی پر بیٹھتے ہوئے کہا۔''اماں

جی کہانیاں سنانے لگی ہیں اور وہ دن دور نہیں جب ان کا شمار ملک کے بڑے کہانی کاروں میں ہونے لگے گا۔'' نجیب کے چہرے کی سنجیدگی دیکھ کر میں تعجب اور تذبذب کی ملی جلی کیفیت میں تھا کہ اُس نے قہقہہ لگایا۔ وہی پھسپھسا قہقہہ جو بیک وقت ہنسنے اور ہنسی روکنے کی کوشش کا نتیجہ ہوتا ہے۔

''ابے تمھیں بھی ایک سے ایک نرالی سوجھتی ہے۔'' میں نے ہنس کر کہا۔

''سوجھ نہیں رہی، سچ بتا رہا ہوں۔''

''رہنے دے یار۔ اماں جی بچاری نے ساری زندگی میں کسی کہانی کا ایک صفحہ تو پڑھا نہیں ہوگا، کہانیاں کیسے کہیں گی وہ۔''

''اچھا بھئی میری مت مان، تو شمسہ سے پوچھ لے، بلکہ اسے بھی چھوڑ تو خود گھر آ کر اماں جی سے مل لے۔''

مجھے پھر ہنسی آ گئی۔

''مجھے پتا تھا، یہ سن کر تو ہنسے گا ضرور۔ میں نیبھی یہی کیا تھا۔ اسی طرح ہنسا تھا جب یہ بات شمسہ نے مجھے پہلی بار بتائی تھی۔ میں نے تو بلکہ اُس سے کہا، ارے رہنے دو، یہ تم کیسی کہانی گھڑ رہی ہو۔ وہ بولی، آپ تو روز اماں جی کے پاس بیٹھتے ہیں۔ دیکھ لیجیے گا خود ہی، اور اسی شام کو جب میں گھر پہنچا تو اماں جی سے پہلی کہانی سن لی۔''

''کیا کہانی سن لی؟''

''نہیں، اب یہ بعد میں بتاؤں گا، پہلے تو اماں جی سے خود آ کر مل۔''

نجیب اور میں تیس بتیس سال پرانے دوست ہیں۔ ساتویں جماعت میں وہ ہمارے اسکول میں آیا تھا۔ اُس کی ہنسی نے ہی سب سے پہلے مجھے اُس کی طرف متوجہ کیا تھا۔ پہلے پہل مجھے یہ سمجھ نہیں آتا تھا کہ وہ ہنستا ہے یا ہنسی روکنے کی کوشش کرتا ہے۔ پھر میں نے اس کے چہرے کا بھولپن محسوس کیا۔ گول گول اور گود کے بچوں جیسا معصوم چہرہ۔ سب سے آخر میں مجھے اُس کی ذہانت کا احساس ہوا۔ پوزیشن نہ آتی تو بھی اُس کے نمبر پوزیشن حاصل کرنے والے لڑکوں کے آس پاس ہی ہوتے۔ اب جب کہ ہم دونوں چالیس کے پیٹے میں ہیں، اُس کی ہنسی اور چہرے کا بھولپن دونوں اب بھی ویسے ہی ہیں۔ جس چیز کو میں نے سب سے آخر میں محسوس کیا تھا، یعنی اُس کی ذہانت، بعد میں اُسی کا نقش سب سے گہرا بنا، لیکن یہ نقش پچھلے چند ہفتوں میں عجیب طرح دھندلاتا چلا گیا ہے۔ یا پھر ممکن ہے کہ میری عقل یا نظر دھندلا رہی ہو اور اُس کی جس چیز کے بارے میں، میں دُبدھا میں ہوں وہ خود میری طرف کا مسئلہ ہو۔ خیر، جو بھی ہو؛ ابھی یہ بات طے نہیں ہو سکتی۔ حالانکہ ہو جاتی تو اچھا ہوتا۔ اس سارے معاملے کے بارے میں فیصلہ کرنا آسان ہو جاتا۔

ہاں تو یہ سارا ماجرا شروع اماں جی کے خوابوں سے ہوا تھا۔

میں بھی نجیب کی والدہ کو اماں جی کہتا تھا، میں ہی نہیں، بلکہ نجیب کے سارے دوست انھیں اماں

جی کہتے تھے اور وہ ہم سب سے یوں ہی پیش آتیں جیسے نجیب سے۔ اوروں کا تو پتا نہیں، لیکن میں نے انھیں پہلی بار کیوں اماں جی کہا، میں نہیں بتا سکتا۔ شاید منہ سے اُن کے لیے اور کوئی لفظ نکلا ہی نہیں۔ مجھے گہری گہری فلسفیانہ باتیں کرنی نہیں آتیں۔ آ بھی کیسے سکتی ہیں۔ کاروباری خاندان کا آدمی سوتے جاگتے کاروبار ہی سوچتا، کاروبار ہی دیکھتا اور کرتا ہے۔ میرے سامنے کوئی مشکل یا عالمانہ قسم کی باتیں کرے تو مجھے جمائیاں آنے لگتی ہیں۔ اس لیے اب جو میں اس سوال سے دوچار ہوا اور میں نے جب کبھی خود سے پوچھا کہ میں نے نجیب کی امی کو اماں جی کیوں کہنا شروع کیا تو کچھ سمجھ نہیں آیا۔ ہاں بس اتنا کہ یہ الفاظ میرے دل سے نکلے تھے۔ پہلے تو یہ بات سوچ کر میں خوش ہو گیا تھا، لیکن اب کچھ دنوں سے یہ خیال مجھے الجھائے دیتا ہے۔ اس لیے کہ اگر یہ میرے دل کی آواز تھی اور اماں جی میرے لیے واقعی اماں جی تھیں تو پھر نجیب اور میں..... بس یہی الجھن ہے جو مجھے اس سوال کی طرف دھکیلتی ہے، کیا میں اپنے دل کی آواز سے روگردانی کرنے جا رہا ہوں؟

بات اس سوال پر بھی نہیں رُکتی۔

ایک الجھن اس کے بعد بھی پیدا ہوتی ہے۔ یہ کہ دل کی وہ آواز جو میں نیا ٹھائیس تیس برس پہلے سنی تھی وہ اصل آواز تھی یا وہ جو میں اب سن رہا ہوں؟ بس یہاں میں چکنم میں پڑ جاتا ہوں۔ کبھی مجھے لگتا ہے کہ پہلی آواز ہی اصل تھی، لیکن اس سے پہلے کہ یہ احساس مستحکم ہو، دوسری آواز ایک منہ زور طوفانی ریلے کی طرح آتی اور مجھے بہا کر لے جاتی ہے۔ اُس کی زوردار گونج صرف میرے کانوں کو نہیں جھنجھناتی، بلکہ ایک دھمک میرے پورے وجود میں پیدا کرتی ہے اور اُس دھمک کی شدت میرے لہو کی تال کو بدل کر رکھ دیتی ہے، لیکن یہ سب کچھ مان لینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہو پاتا۔ اماں جی کہیں سے بیچ میں آ جاتی ہیں۔ تب میں سوچتا ہوں، آدمی کی ساری الجھن اُس کے مٹی کا پُتلا ہونے کے سبب ہے۔ وہ ناری یا پھر نوری ہوتا تو ایک طرف ہو سکتا تھا۔ اسی اثنا میں گلشنِ جاں کی بہار کا احساس غالب آنے لگتا ہے اور کوئی مجھ سے کہتا ہے، خاک کے ڈھیر میں یہ بات کہاں سے آئی۔ میں کیا جانوں کہ کہاں سے آئی۔ ہاں آئی ہے، اس حقیقت کا میں انکار نہیں کر سکتا۔

بہار تو بہت بعد میں آئی، پہلے تو اماں جی کی کہانیاں شروع ہوئی تھیں۔

نجیب کے بتانے پر میں، میں نے سوچا تھا کہ ایک آدھ دن میں اماں جی کے پاس جاؤں گا، لیکن کچھ ایسا رہا کہ پورا ہفتہ ہی نکل گیا۔ ہفتے بھر کے بعد نجیب سے وقت طے کیا اور جا پہنچا۔ ملازم نے دروازہ کھولا اور میں حسبِ معمول پہلے اماں جی کے کمرے میں سلام کرنے گیا۔ وہ اپنے کمرے کے سامنے ہی برآمدے میں رکھی چوکی پر بیٹھی تھیں۔ پٹاری سامنے اور سروتا ہاتھ میں، چھالیا کتر رہی تھیں۔ میں سلام کر کے وہیں چوکی پر ان کے پاس ٹک گیا۔ انھوں نے سر پر ہاتھ پھیرا، کمر تھپتھپائی۔ گھر والوں کی خیریت پوچھی۔ دعائیں دیں، کام کا پوچھا۔ یہ سب کچھ معمول کے مطابق تھا۔ کوئی بات ایسی نہ تھی جس پر

مجھے اچنبھا ہو۔ اُن کی نشست، گاؤ تکیے سے ٹیک، پاندان، چھالیا، لباس غرضے کہ سب کچھ ویسا ہی تھا جیسا میں مدت سے دیکھتا آ رہا تھا۔

البتہ ایک بات ضرور میں نے محسوس کی اور وہ یہ کہ اس وقت اماں جی کا چہرہ کچھ بجھا ہوا تھا۔ یوں لگتا تھا جیسے بیماری، تھکن اور نیند کی کمی کے ملے جلے اثرات ہیں۔ یہ بھی ایسی کوئی انوکھی بات نہیں تھی۔ میں نے اِس سے پہلے بھی اُن کے چہرے کو اِس رنگ میں کئی بار دیکھا تھا، جب وہ بیمار ہوئی تھیں۔ میں ان سے بات کرتے ہوئے یہی سب کچھ سوچ رہا تھا کہ بھابی آ گئیں۔ انھوں نے بتایا کہ نجیب کا فون آیا تھا۔ اُسے کچھ دیر ہو گئی تھی دفتر سے اٹھنے میں، لیکن اب پہنچنے والا ہوگا۔ انھوں نے چائے کا پوچھا، میں نے کہا کہ نجیب کے ساتھ ہی پیوں گا۔ وہ رسمی سے انداز میں خیریت پوچھ کر چلی گئیں۔ میں پھر اماں جی سے باتیں کرنے لگا۔ ذہن میں وہی نجیب کا بیان تھا، لیکن اماں جی کی قدرے کم گوئی اور اُترے ہوئے چہرے کے سوا کچھ بھی نظر نہ آیا اور نہ ہی اماں جی نے کوئی کہانی مجھے سنائی۔

نجیب آیا تو میں نیا ماں جی کے بارے میں اپنا تاثر بتایا۔ اُس نے بھی تائید کی کہ پچھلے دو چار دن سے اماں جی خاموش سی تھیں۔ میں نے کہا کہ کچھ مضمحل اور بیمار بھی محسوس ہو رہی ہیں۔ اماں جی نے ایسی کوئی شکایت تو نہیں کی، نجیب نے جواب دیا۔ اتنی دیر میں بھابی نے آ کر چائے کے لیے بلایا تو نجیب نے وہیں لانے کو کہا۔ ہم بیٹھے باتیں کرتے اور چائے پیتے رہے۔ اماں جی کی اس گفتگو میں شرکت برائے نام تھی حالانکہ یہ ان کے مزاج کے خلاف تھا۔ ہم ان کے پاس بیٹھ کر بات کرتے تو وہ بھی وقفے وقفے سے اس میں شامل ہوتی رہتیں اور کچھ نہیں تو اپنی ہی کوئی بات نکال لیتیں۔

''اگلے مہینے کرکٹ کے میچ شروع ہو رہے ہیں اماں جی۔'' میں نے انھیں گفتگو میں لگانے کو کہا۔

''ہاں نجیب بتا رہا تھا ٹوینٹی ٹوینٹی شروع ہو رہا ہے۔'' خوشی ہوئی کہ کرکٹ سے ان کی دل چسپی قائم تھی۔

''آپ کا کیا خیال ہے کون جیتے گا یہ ٹورنامنٹ؟''

''بھیا، جو اچھا کھیلیگا وہی جیتے گا۔'' یہ جواب خلاف توقع تھا اور لہجہ بھی اچاٹ طبیعت والا تھا۔

''آپ آج کچھ فریش نہیں لگ رہیں، طبیعت تو ٹھیک ہے؟''

''خدا کا شکر ہے۔''

اتنے میں عشا کی اذان ہونے لگی اور وہ اوڑھنی سر پہ درست کرتی ہوئی اٹھ کھڑی ہوئیں۔ میں اور نجیب بیٹھے باتیں کرتے رہے۔ میں نے اماں جی کو ڈاکٹر کو دکھانے کو کہا۔ نجیب فوراً تیار ہو گیا۔ کہنے لگا، آؤ ابھی ڈاکٹر اسحاق کو فون کر کے وقت لیتے ہیں۔ فون ڈرائنگ روم میں تھا۔ ہم دونوں وہاں جا بیٹھے۔ نجیب نے ڈاکٹر کے پی اے سے بات کی۔ دو دن بعد کا وقت طے ہوا۔ میں نے کہا کہ میں بھی پہنچ جاؤں گا۔

ڈاکٹر اسحاق ایک طرح سے نجیب کے فیملی ڈاکٹر تھے۔ اماں جی کا اطمینان سے معائنہ کر کے

انھوں نے کسی بیماری کے شبہے کا تو اظہار نہیں کیا، لیکن اماں جی کے چہرے کی تھکن اور خاموشی کو انھوں نے بھی محسوس کیا۔ ایک ٹانک اور وٹامن کی گولی تجویز کرتے ہوئے انھوں نے دو ہفتے تک کھلانے کو کہا۔ ہم لوگ مطمئن ہو کر آ گئے۔

دو ہفتے پورے ہو گئے تھے، لیکن اماں جی کی کیفیت میں کوئی افاقہ نہیں تھا، بلکہ وہ اور زیادہ چپ ہو گئی تھیں۔ نجیب نے بتایا کہ ان دنوں میں دو تین بار یہ ہوا کہ انھوں نے اپنے گزرے ہوئے والدین، بھائیوں اور مرحوم شوہر کو یاد کیا اور رونے لگیں۔ نجیب کے سمجھانے اور دلاسا دینے کے باوجود دیر تک روتی رہیں۔ ڈاکٹر اسحاق سے دوبارہ مشورہ کیا گیا تو انھوں نے کسی ماہرِ نفسیات کو دکھانے کی تجویز دی۔ میں اور نجیب دونوں الجھن میں پڑ گئے۔ ذہن کے یا نفسیات کے ڈاکٹر کا سنا تو ضرور تھا، لیکن دونوں کے خاندان میں کبھی کسی کو دکھانے کی ضرورت نہیں پڑی تھی۔ عجیب مسئلہ تھا۔ بھابی نے مشورہ دیا کہ کسی سائیکٹرسٹ کے چکر میں پڑنے کے بجائے ہم خود اماں جی کو زیادہ وقت دیں، باہر گھمانے پھرانے لے جائیں اور ان کو ہنسنے بولنے میں لگائیں تو ان کا زیادہ اچھا ٹریٹمنٹ ہوگا۔ بات معقول لگی، فوراً عمل درآمد شروع کیا گیا۔

یہ نسخہ نہ صرف بہت کارگر ثابت ہوا، بلکہ اس کا نتیجہ بھی فوراً سامنے آیا۔ سب لوگ اماں جی کے آس پاس رہنے لگے۔ وہ بالکل ٹھیک ہو گئیں۔ ہنسنے بولنے لگیں۔ چہرے پر اطمینان آ گیا۔ گمان تک نہ گزرتا کہ اُن کے ساتھ کوئی مسئلہ ہے۔ بالکل ویسی ہی نظر آتیں جیسا میں نے انھیں ہمیشہ دیکھا تھا۔ کئی دن نجیب دفتر سے جلد گھر آتا رہا۔ گھومنے پھرنے نکلتے تو نجیب، بھابی اور ان کے دونوں بچوں کے علاوہ میں بھی ساتھ جا ملتا۔ اماں جی بالکل پرسکون نظر آتیں۔ صورتِ حال کی بہتری کو دیکھتے ہوئے نجیب نے ایک ہفتے کی چھٹی لے لی۔ ہم سب مطمئن ہو گئے، لیکن یہ کیفیت زیادہ دیر برقرار نہ رہ سکی۔ نجیب نے دفتر جانا شروع کیا اور اماں جی پر وہی پہلی حالت عود کر آئی۔ اس بار اس کی شدت بھی زیادہ تھی۔ یہی دن تھے جب میں نے انھیں بہکتے دیکھا اور پہلی بار ان سے کہانی سنی۔

اس روز نجیب نے اماں جی کی صورتِ حال بتائی تو میں ملنے پہنچا۔ وہ اپنے کمرے میں بستر پر نیم دراز تھیں۔ میری آہٹ پر آنکھیں کھولیں اور اٹھ بیٹھیں۔ میرے بیوی بچوں کی خیریت پوچھی۔ میں نے گفتگو کو طول دینے کے لیے تفصیل سے بتایا۔ عام طور پر یہ سب کچھ سنتے ہوئے ان کا چہرہ کھل اٹھتا اور دعاؤں کا سلسلہ چل نکلتا، لیکن اس روز وہ گم صم تھیں اور چہرے پر بیماری، ملال اور خوف کے ملے جلے اثرات تھے۔

''کچھ سست نظر آ رہی ہیں، طبیعت تو ٹھیک ہے؟'' میں نے پوچھا۔

''شکر ہے اللہ کا۔'' انھوں نے مضمحل آواز میں جواب دیا۔

''نجیب نہیں آیا کیا ابھی؟''

''آ گیا ہے۔یہیں بیٹھا ہوا تھا۔ابھی اٹھ کر گیا ہے اپنے کمرے میں۔''

''اماں جی! آپ کا خاندان پاکستان بننے کے کتنے دن بعد یہاں پہنچا تھا؟'' میں نے دانستہ یہ موضوع چھیڑا تھا۔ وہ اس پر ہمیشہ بہت تفصیل سے بات کرتی تھیں اور وہ سب باتیں بیان کرتیں جوان کے حافظے میں محفوظ تھیں۔ اپنے ننہالی، ددھیالی اور سسرالی بزرگوں کی جن کے ساتھ کئی دن کی تھکا دینے والی دہشت ناک اور جان لیوا مسافت پیدل، بیل گاڑی اور پھر ریل پر طے کی تھی۔ میں یہ سب کچھ ان سے کئی بار تفصیل سے سن چکا تھا۔ اس وقت اس بات کو چھیڑنے کا مقصد انھیں گفتگو میں لگانا تھا، لیکن ایسا نہ ہو سکا۔

''ہاں آ گئے تھے۔'' انھوں نے کچھ سوچتے ہوئے قدرے بے دلی سے کہا، پھر خاموش ہو گئیں جیسے کچھ سوچ رہی ہوں۔

میں کچھ دیر اُن کے بولنے کا انتظار کرتا رہا، لیکن وہ چپ تھیں۔ البتہ چہرے پر تذبذب کی کیفیت تھی جیسے بولنے اور نہ بولنے کے بارے میں فیصلہ نہ کر پا رہی ہوں۔

''کوئی پریشانی ہے، کوئی مسئلہ ہے تو مجھے بتائیں اماں جی۔''

''کچھ سمجھ نہیں آ رہا بچے۔'' اُن کے چہرے پر کسی دُکھن کا اثر تھا۔

میں کرسی سے اٹھ کر اُن کے برابر جا بیٹھا۔ اُن کا چہرہ بالکل پھیکا ہو رہا تھا۔ خالی نظروں سے اُنھوں نے میری طرف دیکھا اور بولیں، ''گھر میں چوہا گھس آیا ہے۔'' ایک ذرا تامل کے بعد پھر کہا، ''چوہا طاعون پھیلاتا ہے جو نظر نہیں آتا، لیکن شہر ویران ہو جاتے ہیں، گھر خالی ہو جاتے ہیں، میرے منہ میں خاک لوگ چٹ پٹ ہو جاتے ہیں۔ بعد میں پتا چلتا ہے کہ کوئی چوہا تھا جس نے ہنستی بستی گرہستی اُجاڑ دی۔'' یہ کہہ کر وہ چپ ہو گئیں۔ اُن کی نظریں میرے چہرے پر تھیں جیسے دیکھ رہی ہوں کہ میں ان کی بات سن سمجھ بھی رہا ہوں یا نہیں۔

میں نے ہنکارا بھرا اور اثبات میں سر ہلایا۔

میرا جواب پا کر انھوں نے اپنی بات جاری رکھی، ''چوہا پھرتی سے آتا ہے۔ پل میں یہاں پل میں غائب اور ذرا سی جگہ بھی مل جائے تو گھر میں گھس جاتا ہے۔ ہڈی نہیں ہوتی اُس کے جسم میں، لیکن دانت ایسے کہ نائیلون اور لکڑی بھی کتر کے کھا جاتا ہے۔ تیزی ایسی کہ پلک جھپکنے میں کام دکھا جائے اور سفاک ایسا کہ پتھر چھوڑ آدمی کے دل میں نقب لگائے۔ اے بچے! کیا کہوں تیرے سے، سانپ کاٹے تو آدمی تکلیف سے بلبلا اٹھے، مر جائے اور چوہا کاٹے تو نشہ محسوس ہو۔ بار بار کاٹے جانے کی خواہش میں آدمی خود آگے بڑھے۔'' وہ رک گئیں جیسے سانس پھول گیا ہو۔

میری نظریں اُن کے چہرے پر تھیں جہاں گہرے اضطراب کا ایک ریلا گزر رہا تھا۔ میرے اندر درد کی ایک لہر سی اٹھی۔ میں نے اپنی ماں کو نہیں دیکھا تھا۔ میں دس مہینے کا تھا جب وہ فوت ہوئیں۔ مجھے نہیں پتا تھا کہ ماں کیسی ہوتی ہے۔ میری خالاؤں اور پھوپھی نے مجھے بہت محبت سے پالا تھا۔ کبھی خیال

آتا کہ ماں زندہ ہوتی تو مجھ سے کیسے لاڈ کرتی۔ یہ سوچتے ہوئے خالہ اور پھوپھی کی محبت سے آگے مجھے کچھ بھی نہ سوجھتا۔ یقیناً ماں بھی ایسے ہی لاڈ کرتی جیسے ان تینوں نے کیا تھا۔ اِس حقیقت کی تصدیق اُس وقت ہوئی جب میں اماں جی سے ملا۔ شروع دنوں میں ہی وہ میری حقیقی ماں جیسی ہو گئی تھیں۔ اب ان کی بات سنتے ہوئے ان کے چہرے کے کرب نے میرا کلیجا کھرچ کر رکھ دیا تھا۔ مجھے کچھ سمجھ نہیں آ رہا تھا کہ میں ان کی تکلیف دور کرنے کے لیے کیا کروں۔ بس میں ان کی بات سن سکتا تھا۔ یہ سوچ کر کہ اپنی بات کہہ کر شاید وہ ہلکی ہو جائیں، میں چاہتا تھا کہ وہ سب کچھ کہہ لیں جو بھی ان کے ذہن یا دل میں ہے۔ حالانکہ میری سمجھ میں کچھ بھی نہیں آ رہا تھا۔ انھیں خاموش پا کر میں نے سر کو یوں جنبش دی جیسے میں ان کی بات پوری طرح سمجھ رہا ہوں۔ اماں جی پھر بولنے لگیں، ''ایک چوہا پورے گھر، بلکہ دو گھروں کو، دو کنبوں کو خراب کرتا ہے۔ اپنے نوکیلے دانتوں سے چٹان جیسے مضبوط رشتوں کو دیمک کی طرح اندر ہی اندر کھا جاتا ہے۔ پتا اس وقت چلتا ہے جب رشتے کاغذی چھلکے کی طرح سوکھتے اور ٹوٹ کر گرتے ہیں، لیکن بھلا اس وقت کیا ہو سکتا ہے۔'' اماں جی ٹھہر ٹھہر کر بول رہی تھیں جیسے سوچ سوچ کر، سنبھل کر کوئی نازک مسئلہ بیان کر رہی ہوں۔

وہ چپ ہوئیں تو میں نے پوچھا، ''آپ نے چوہے کو کب گھر میں دیکھا تھا؟''

''میں تو اس دن الگنی پر سے اپنی چادر اتارنے آئی تھی جب میں نے اُسے اندر کمرے کی طرف لپکتے دیکھا۔ میں ڈر گئی۔ سمجھی کوئی چور ہے۔'' انھوں نے سر کو کئی بار نفی میں ہلایا اور اور بولیں، ''ہاں وہ چور ہی تو تھا۔''

''آپ نے اسے آتے ہوئے دیکھا تھا، کس طرف سے آیا تھا؟'' میں نے یوں ہی بات بڑھائی۔

''نہیں، اُس دن تو نہیں پتا، ہاں بعد میں دیکھا تھا۔ یہیں گیٹ سے آتا تھا۔''

''تو آپ نے ملازم کو گیٹ پر کیوں نہیں بٹھا دیا؟''

''ایسے چوہے ملازموں کی پکڑ میں نہیں آتے۔ گھر والوں کو روکنے ہوتے ہیں۔''

''تو نجیب سے کہہ دیتیں آپ۔'' اس سے پہلے کہ وہ کوئی جواب دیتیں، بھابی آ گئیں اور اماں جی خاموش ہو گئیں۔

یہ تو میں سمجھ گیا تھا کہ ایسی ہی کسی بات کو سن کر نجیب اور بھابی نے اماں جی کے خواب دیکھنے یا کہانی سنانے کا سوچا ہو گا، لیکن میں الجھ گیا تھا۔ یہ نہیں سمجھ پا رہا تھا کہ اماں جی کوئی خواب سنا رہی ہیں، کوئی ڈراؤنا خواب یا پھر کچھ اور۔ البتہ یہ بات میں پورے وثوق سے کہہ سکتا تھا کہ وہ کہانی نہیں سنا رہی تھیں۔ میرا سارا بچپن کہانیاں سنتے گزرا تھا۔ میری نانی اور دادی ہی نہیں، دونوں خالائیں اور اکلوتی پھوپھی سب کہانیاں سنانے میں طاق تھیں۔ کہانی سنتے ہوئے میرا ذہن کہانی اور اس کے کرداروں پر اور نظریں ہمیشہ

کہانی کہنے والے کے چہرے پر رہتی تھیں۔ یہ تو میں نہیں جانتا کہ کہانی کسی جذبے کسی امنگ کے چشمے سے سنانے والے کے اندر پھوٹتی ہے یا پھر کہیں اور سے آتی ہے، لیکن میں نے بارہا دیکھا تھا، کہانی سناتے ہوئے سنانے والے کے چہرے پر ایک چمک سی دکھائی دیتی یا ایک رنگ سا ٹھہرا ہوا محسوس ہوتا۔ کہانی سنانے والے کے صرف لفظ یا آواز ہی نہیں، بلکہ اس کے چہرے کا رنگ بھی سننے والے کا دھیان اپنی طرف لگائے رکھتا ہے۔ اماں جی کے چہرے پر وہ سب کچھ کہتے ہوئے ایسا کوئی رنگ نہیں تھا، بلکہ ان کے چہرے کا تو اپنا رنگ بھی اُڑا ہوا تھا۔ وہ جو کچھ سنا رہی تھی، وہ کہانی ہو ہی نہیں سکتی تھی۔ ممکن ہے کوئی برا خواب ہو یا وہم یا خدا جانے کیا۔

میں نے بعد میں نجیب سے بات کی۔ وہ بھی الجھن میں پڑ گیا۔ اماں جی کس صورتِ حال سے دوچار تھیں، ہم دونوں یہ سمجھنے سے قاصر تھے۔ ہم ان کے لیے کیا کر سکتے ہیں، یہ بھی سمجھ نہیں آ رہا تھا۔ بھابی نے رائے دی کہ انھیں دوبارہ ڈاکٹر کو دکھانا چاہیے۔ ایسا ہی کیا گیا۔ ساری تفصیلات سننے کے بعد ڈاکٹر نے ایک سوال زور دے کر پوچھا کہ یہ کسی طرح کے غصے اور ردِعمل کا اظہار تو نہیں کر رہیں؟ ظاہر ہے اس سوال کا جواب نفی میں تھا۔ ڈاکٹر نے کہا پھر ویسے ضرورت تو نہیں ہے، لیکن اگر آپ کہیں تو انھیں ہسپتال میں داخل کیا جا سکتا ہے تاکہ ان کی نگہداشت اور علاج کا بہتر لائحۂ عمل طے ہو سکے۔ نجیب نے کہا کہ وہ زندگی میں کبھی ہسپتال میں داخل نہیں ہوئیں۔ وہ تو اس سوال پر ابھی گومگو کی کیفیت میں تھا، لیکن بھابی نے فوراً صاف لفظوں میں انکار کر دیا۔ ان کا خیال تھا کہ ہسپتال میں داخلے کے نام ہی سے اماں جی پریشان ہو جائیں گی اور ٹھیک ہونے کے بجائے اور مسائل کا شکار ہوں گی۔ گھر پہ ہم ان کو بہتر طریقے سے سنبھال سکتے ہیں۔

اس بار ڈاکٹر نے اماں جی کو جو دوائیں دی تھیں وہ غنودگی زیادہ پیدا کر رہی تھیں۔ اماں جی کا دن میں بھی خاصا وقت نیند میں گزرنے لگا۔ جاگتے ہوئے بھی وہ ذہنی طور پر سست محسوس ہو رہی تھیں۔ ان دنوں میں روز ہی چکر لگاتا تھا۔ نیند کی بڑھی ہوئی کیفیت نے اماں جی کو خاموش اور نڈھال کر دیا تھا۔ ہم اُن کے پاس بیٹھتے، ان سے بات کرتے، انھیں ہنساتے، کسی موضوع میں لگانے کی کوشش کرتے، لیکن وہ سرسری طور پر شامل ہوتیں اور جلد ہی اکتا جاتیں۔ ان کے چہرے پر مسلسل بیزاری، بلکہ وحشت نظر آتی۔
نجیب تو خیر اُن کا بیٹا تھا اور میرے لیے بھی وہ سگی ماں جیسی ہی تھیں، لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس دوران میں بھابی جس طرح ان کی دیکھ بھال کر رہی تھیں، وہ واقعی قابلِ داد تھی۔ یوں تو گھر میں کام کے لیے ماسی آتی تھی اور نجیب نے اماں جی کے لیے کئی بار نرس رکھنے کے لیے بھی کہا، لیکن بھابی نے ہر بار منع کر دیا۔ اُن کا کہنا تھا کہ اماں جی کو اس وقت دیکھ بھال کے ساتھ توجہ اور محبت کی ضرورت ہے۔ باہر کا کوئی فرد ان کے کام تو سارے کر سکتا ہے، لیکن انھیں جس محبت کی ضرورت ہے وہ اس کا احساس اُن کے اندر پیدا نہیں کر سکتا۔ وہ ہمیں لوگ کر سکتے ہیں سو ہمیں ان کو وقت دینا چاہیے۔
میں ان دنوں بھابی کو جس طرح میں اماں جی کی خدمت میں مصروف دیکھ رہا تھا، اُس نے میرے

دل میں اُن کی عزت ہی نہیں بڑھائی تھی، بلکہ ان کے لیے خلوص کا ایک عجیب سا جذبہ پیدا کر دیا تھا۔ اتفاق سے اس دوران میں وقت بھی اُن کے ساتھ زیادہ گزرا۔ بعض اوقات میں پہنچتا تو نجیب اپنے دفتر سے لوٹا نہ ہوتا یا پھر کسی کام سے باہر ہوتا۔ میں اماں جی کے کمرے میں آ بیٹھتا۔ تھوڑی دیر میں بھابی خود ہی چائے وغیرہ لیے وہیں آ جاتیں۔ اماں جی کے لیے بھی ضرور کچھ نہ کچھ ہوتا۔ دواؤں کے اثر سے اماں جی کے ہاتھ میں کپکپاہٹ آ گئی تھی۔ وہ حسبِ عادت چائے میں بسکٹ ڈبو کر کھانے کی کوشش کرتیں تو وہ سنبھل نہ پاتا۔ بھابی بہت محبت اور لگن سے اپنے ہاتھ سے انھیں کھلاتیں۔ بار بار اُن کا منہ پونچھتیں، اوڑھنی درست کرتیں۔ وہ انھیں چھوٹے بچوں کی طرح سنبھال رہی تھیں۔ اماں جی کو اٹھانے بٹھانے، کھلانے پلانے، کمرے سے باہر لانے میں کئی بار میں نے ان کا ہاتھ بٹایا۔ اس سے پہلے بھی یوں تو میری ان سے بات چیت کسی ہچکچاہٹ کے بغیر ہوتی تھی، لیکن پھر بھی ایک تکلف سا تھا۔ ان دنوں میں میری اُن سے قدرے بے تکلفی سی ہو گئی تھی، ایسی ہی جیسے گھر کے افراد یا روز ملنے والے دوستوں میں ہوتی ہے۔

اسی زمانے میں اپنی کاروباری ضرورت کے سلسلے میں ہفتے عشرے کے لیے مجھے ملک سے باہر جانا پڑا۔ پہلے دن میں نے نجیب سے فون پر رابطہ کر کے اماں جی کی خیریت پوچھی اور شام میں ایک بار گھر فون کر کے بھابی سے احوال لیا۔ بس اس کے بعد یہ ذمہ داری بھابی نے اپنے سر لے لی۔ وہ دن میں دو تین بار فون کر کے مجھے اماں جی کا حال بتاتیں، ان کی طبیعت کے بارے میں اطمینان دلاتیں۔ تاکید کرتیں کہ میں اپنے کام توجہ سے نمٹاؤں اور اپنا خیال رکھوں۔ اماں جی کی طرف سے انھیں میری فکرمندی کا پوری طرح اندازہ ہو گیا تھا۔ انھوں نے ہر ممکن کوشش کی کہ میں ان کی طرف سے مطمئن رہوں۔ جتنی ذمہ داری اور اصرار سے پورے ہفتے انھوں نے یہ کام کیا بلکہ جس طرح مجھے مطمئن رکھنے کی کوشش کرتی رہیں وہ تو میرے دل پر جیسے نقش ہو کر رہ گئی۔ میں نے محسوس کیا اس معاملے میں خاص دخل اُن کی ہنس مکھ طبیعت کا بھی تھا۔ کتنی جلد وہ کھلکھلا اٹھتیں۔ ایسا بے ساختہ اور بھرپور قہقہہ جو سامنے والے کو اپنے ساتھ لپیٹ کر لے جاتا۔ غرضے کہ سفر کے دنوں میں اُن کی من موہنی شخصیت عجیب دل کش رنگوں میں مجھ پر کھلی تھی۔

واپس آ کر جب میں پہلی بار اماں جی کو دیکھنے جا رہا تھا تو میں نے اپنے اندر ایک عجیب سے کیفیت محسوس کی۔ میں اُس کو کوئی نام نہیں دے سکتا تھا۔ میں عمر کے کسی حصے میں بھی رومینٹک آدمی نہیں رہا تھا۔ شاید یہ والی حس مجھ میں تھی ہی نہیں۔ مجھے شعر و شاعری سے بھی ساری زندگی میں کبھی شغف نہیں رہا تھا، لیکن اس وقت ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ میں کوشش کروں تو بہت اچھے شعر لکھ سکتا ہوں۔ خیر، دن میں نجیب سے میری بات ہو چکی تھی، اُس نے بتایا تھا کہ وہ دیر سے گھر پہنچے گا۔ میں سوچ رہا تھا کہ میں بھی اسی لحاظ سے جاؤں، لیکن اس سے بات ہونے کے تھوڑی دیر بعد بھابی کا فون آ گیا۔ پوچھا، اماں جی کے

پاس کب آ رہے ہیں؟ میں نے نجیب سے ہونے والی گفتگو کا بتایا اور اپنا ارادہ بھی۔ کہنے لگیں، نجیب کام نمٹاتے ہوئے آ جائیں گے۔ آپ کو کیا تکلف ہے، آپ پہلے آ جائیے۔ میں نے فوراً ہامی بھر لی۔

اماں جی مجھے پہلے سے زیادہ گم صم اور مضمحل محسوس ہوئیں۔ چہرے پر کسی خوف کے آثار بھی تھے۔ میں جانتا تھا یہ دواؤں کا اثر ہے، اس کے باوجود انھیں دیکھ کر دل اداس ہو گیا۔ اِس سارے عرصے میں پہلی بار مجھے خیال آیا کہ اماں جی شاید اب ٹھیک نہ ہو سکیں۔ ممکن تھا کہ مایوسی کا یہ احساس جلد ہی مجھے پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا، لیکن اتنی دیر میں بھابی وہاں آ گئیں۔ بس پھر پل کی پل میں اُن کے چہرے کی شادابی اور قہقہہ بار وجود نے سارا ماحول بدل دیا۔ مایوسی کی گھنگھور گھٹا اور ملال کا بڑھتا اندھیرا یک بہ یک سمیٹ کر ایک طرف ڈال دیا۔ اس ملاقات میں پہلی بار میں نے محسوس کیا کہ بھابی دل کش خاتون ہیں۔ وہ جتنی حسین ہیں، اتنی ہی ذہانت کی باتیں بھی کرتی ہیں اور یہ بھی کہ ان کے پورے وجود میں ایک کھلکھلاہٹ ہے۔ وہ ہنستی ہیں تو ایک خوش بو سی پھیل جاتی ہے۔

میں اب پھر روز اماں جی کو دیکھنے جا رہا تھا۔ بھابی سے روز ہی ملاقات اور گپ شپ رہتی، بالکل بے تکلف دوستوں کی طرح۔ اُن کو اماں جی کے ساتھ جی جان سے لگے ہوئے دیکھ کر مجھے اکثر خیال آیا کہ اس وقت نجیب کی اکلوتی بہن جنھیں نجیب اور اس کے دونوں بھائیوں کی طرح میں بھی باجی کہتا تھا اور جو اپنے بچوں کے ساتھ کینیڈا میں رہتی تھیں، وہ بھی اس وقت اماں جی کے پاس ہوتیں تو اُن کے لیے اس سے زیادہ کیا کرتیں جو بھابی کر رہی تھیں۔ افسوس اس کا تھا کہ اس ساری محنت اور محبت کے باوجود اماں جی ذرا بھی سنبھلتی نظر نہیں آ رہی تھیں۔

ایک بار پھر ڈاکٹر کو دکھایا گیا تو اُن کی دواؤں میں تبدیلی کر دی گئی۔ اس تبدیلی سے فرق یہ آیا کہ غنودگی کا دورانیہ کم ہو گیا، لیکن چند ہی دن میں ایک اور مسئلہ بھی سامنے آ گیا۔ ایک تو وہی اُن کے ڈراؤنے خواب یا وہم کا سلسلہ پھر شروع ہو گیا۔ دوسرے یہ کہ وہ بہت زیادہ غصے اور جھنجھلاہٹ کا اظہار کرنے لگیں۔ اس کا ذکر مجھ سے نجیب نے کیا تھا، لیکن ایک دن خود میں نے بھی انھیں اس کیفیت میں دیکھا۔ میں سرِ شام ان سے ملنے پہنچا تھا۔ بھابی اُن کے پاس کمرے میں تھیں اور انھوں نے میرے قدموں کی آہٹ پا کر کھڑکی سے باہر جھانکا اور اشارے سے مجھے باہر ہی رکنے کو کہا۔ میں دروازے سے ادھر ہی ٹھہر گیا۔ اماں جی بھابی پر بگڑ رہی تھیں۔ مجھے بالکل سمجھ نہیں آیا کہ وہ کیا کہہ رہی ہیں۔ بیماری اور دواؤں کے اثر سے شاید ان کی زبان موٹی ہو گئی تھی۔ لفظ پوری طرح ادا نہیں ہو رہے تھے۔ البتہ لہجے سے غصے کا اندازہ ہو رہا تھا۔ میں نے بہت توجہ سے ان کی بات سمجھنے کی کوشش کی۔ وہ کہہ رہی تھیں:

''عورت چاہے تو اپنے گھر کو خانۂ خدا کی طرح پاک رکھے اور چاہے تو اسے چوہے کا بل بنا دے اور نجاست اور طاعون پھیلا دے۔'' وہ ذرا دیر کو رُکیں پھر بولیں، ''بندے کا جسم مٹی کا تودہ ہے، مسجد بنانے میں بھی لگ سکتا ہے اور موتری میں بھی۔'' وہ پھر رُکیں شاید ان کا سانس پھول رہا تھا۔ ذرا دیر بعد

پھر کچھ کہا جو مجھے سمجھ نہیں آیا۔ اس کے بعد وہ بالکل خاموش ہو گئیں۔ میں کچھ دیر کھڑا اُن کی بات پر غور کرتا اور اسے سمجھنے کی کوشش کرتا رہا، لیکن کچھ سمجھ نہ آیا اور غور کرنے پر جو کچھ سمجھ آیا وہ رونگٹے کھڑے کر دینے والا تھا۔ میں نے دل ہی دل میں بھابی کی ہمت اور برداشت پر آفرین کہا۔

بعد میں جب میں نے بھابی سے پوچھا اور تصدیق چاہی کہ جو میں سمجھا ہوں، اماں جی وہی کہہ رہی تھیں تو وہ ہنس کر ٹال گئیں۔ کہنے لگیں، ''اُن کی باتوں پر اُلجھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ کوئی اپنے آپ میں تھوڑی ہیں۔'' وہ اپنے انداز سے ہنس دیں پھر بولیں، ''آپ سوچتے ہوں گے کہ میں نے آپ کو کمرے میں آنے سے نہ روکا ہوتا تو ایسی باتیں شاید آپ کے کان میں نہ پڑی ہوتیں۔ واقعی ایسا ہوتا۔ آپ سامنے آتے تو اماں جی چپ ہو جاتیں، لیکن اماں جی جب بھی کچھ کہتی ہیں تو میں اطمینان سے انھیں کہنے کا موقع دیتی ہوں تا کہ اُن کا کتھارسس ہو جائے، وہ ہلکی ہو جائیں۔ اگر چپ رہیں گی تو پتا نہیں انھیں کیا کیا خیال پریشان کرتا رہے گا۔ اپنی کہہ کر کم سے کم ان کا دل تو ہلکا ہو جاتا ہوگا۔'' بعد میں جب بھی مجھے ان کی یہ بات یاد آتی میں ان کے ظرف کی داد دیے بغیر نہ رہ پاتا اور سوچتا کہ بنانے والے نے انھیں کس مٹی سے بنایا ہے۔ ایسے مرحلے پر تو سگی اولاد کے حوصلے بھی جواب دے جاتے ہیں، وہ تو بہو ہیں۔ مجھے نجیب کی قسمت پر رشک آتا۔

بھابی سے اب جتنی بات ہو رہی تھی، وہ مجھے اُن کے قریب سے قریب تر کیے دے رہی تھی۔ اماں جی کے لیے بھی میرے دل میں کوئی میل تو نہیں آیا تھا، بلکہ اُن کی حالت پر تو مجھے ترس ہی آتا تھا۔ علاج معالجے کے باوجود اُن میں بہتری کے کوئی آثار نہیں تھے۔ البتہ نجیب اور اس سے بھی بڑھ کر بھابی کی آزمائش اور حوصلہ مندی کا امتحان میرے اعصاب پر سوار ہونے لگا تھا۔ اسی احساس نے میرے اندر بھابی کی دل جوئی اور ستائش کی خواہش ابھاری تھی۔ یہ اسی خواہش کا نتیجہ تھا کہ میں بھابی کو وقتاً فوقتاً فون کرنے لگا۔ پھر چند ہی روز بعد یہ ہونے لگا کہ اکثر میرے کرنے سے پہلے ہی خود بھابی کا فون آ جاتا۔ دیر تک باتیں ہوتیں۔ دنیا جہان کی باتیں۔ بات تو ہمیشہ اماں جی کی خیریت کے سوال سے ہی شروع ہوتی، لیکن کہیں سے کہیں جا نکلتی۔ ہنسی، مذاق، لطیفے، پسندیدہ کھانے، رنگ، لباس، سیاست، مذہب، فلم، سفر اور خدا جانے کیا کیا۔ بیچ میں ایک آدھ بار اس صورتِ حال پر میں نے خود کو ٹوکنا چاہا، لیکن پھر یہ سوچ کر اس خیال کو ذہن سے جھٹک دیا کہ بھابی اور میں دونوں ہی اپنے رشتے اور اپنی اپنی پوزیشن سے آگاہ ہیں اور کسی کو جب کسی دوسری چیز کا شائبہ تک نہیں گزرا تو ذہن کو خواہ مخواہ کسی الٹے سیدھے مفروضے میں نہیں اُلجھانا چاہیے۔ اپنی تسلی کے لیے میں نے یہ بھی سوچا کہ ایک بار اِس موضوع پر بھابی سے بلاتکلف بات بھی کر لوں گا، لیکن پہلے تو اس کا موقع ہی نہیں آیا اور جب ان سے یہ بات ہوئی اس وقت تک منظر بدل کر کچھ سے کچھ ہو چکا تھا۔

ہوا یہ کہ اماں جی ایک روز اپنی نماز کی چوکی پر بیٹھی تھیں کہ انھیں چکر آیا اور وہ سر کے بل زمین پر

آ رہیں۔ بے ہوشی کی حالت میں انھیں ہسپتال لے جایا گیا تو معلوم ہوا کہ وہ چکر نہیں، برین ہیمبرج تھا۔ زندگی اور موت کی کش مکش میں وہ دو دن وینٹی لیٹر پر رہیں، اس کے بعد خاموشی سے سب کو چھوڑ چھاڑ کر چلی گئیں۔ اُن کی بیماری کے دنوں میں ایک آدھ بار میں نے مایوسی کے ساتھ اُن کے بارے میں ضرور سوچا تھا، لیکن اس کے باوجود میں اُن کی موت کے لیے تیار نہیں تھا۔ اس لیے ان کے جانے کا صدمہ شدید تھا۔ عجیب سے خلا اور بے بسی کے احساس نے دل اُلٹ کر رکھ دیا تھا۔ میرے قریب کے لوگوں میں یہ پہلی موت تھی جسے میں نے اس قدر محسوس کیا تھا، بالکل یوں جیسے میری حقیقی ماں چلی گئی ہو۔ کچھ ایسا ہی حال بھابی کا بھی تھا۔ ہم تینوں میں نجیب پھر بھی جلد سنبھل گیا تھا، لیکن بھابی اور میں اس تکلیف کو سہار ہی نہیں پا رہے تھے۔

مجھے نجیب کی طرف گئے ہوئے کئی دن ہو گئے تھے۔ ایک دن بھابی کا فون آیا۔ نہ آنے کی شکایت کی۔ میں ہوں ہاں کرتا رہا۔ انھوں نے پوچھا، ''آپ اماں جی کو مس کرنے کی وجہ سے نہیں آ رہے یا کوئی اور وجہ ہے؟''

''نہیں، اور کیا وجہ ہوگی؟'' یہ کہتے کہتے خدا جانے کیوں میری آواز بھرا گئی اور نہ چاہتے ہوئے بھی میں رو دیا۔

''رو لیجیے، اطمینان سے اور اچھی طرح رو لیجیے ایک بار تا کہ پھر قرار آ جائے۔''

بس یہ سننے کی دیر تھی کہ میری تو ہچکی بندھ گئی۔ انھوں نے خاموشی سے مجھے رونے دیا۔ دیر تک غبار نکلا۔ دس ماہ کے بچے کو ماں کی موت کے معنی معلوم نہیں ہوتے، لیکن شاید اس وقت کے آنسو بھی میرے اندر جمع تھے جو اس وقت اماں جی کے غم کے ساتھ مل کر نکل آئے تھے۔ جی ہلکا ہوا تو اوسان بحال ہوئے اور اپنے یوں ایک دم جذباتی ہو جانے پر خجالت کا احساس۔ بھابی سے معذرت کی۔

کہنے لگیں، ''معذرت کی کیا بات ہے۔ آدمی کسی اپنے کے کاندھے پر ہی سر رکھ کر روتا ہے، غیر کے تو نہیں۔ مجھے تو اچھا لگا کہ آپ نے اس کاندھے کو اپنا سمجھا۔ خدا نہ کرے کہ آئندہ آپ کی زندگی میں کبھی کوئی دکھ آئے، لیکن اگر کبھی کسی بھی بات پر دل بوجھل ہو تو یہ کاندھا حاضر ہے۔'' یہ کہہ کر انھوں نے توقف کیا پھر کہا، ''لیکن اب آپ ایک بات کا ہمیشہ خیال رکھیے گا۔''

''وہ کیا؟''

''اگر آپ اب کبھی اکیلے روئے تو یاد رکھیے گا، یہ بے ایمانی ہوگی۔''

''بے ایمانی؟''

''جی ہاں، بے ایمانی۔ اس لیے کہ پھر آپ کی آنکھ سے ٹپکا ہوا ہر آنسو کسی کے دل پر گرے گا۔''

ایک لمحہ تو مجھے سمجھ ہی نہیں آیا کہ انھوں نے کیا کہا ہے، پھر میں ہنس دیا، ''ارے، کس طرح کی باتیں کرتی ہیں آپ؟''

''کسی طرح کی نہیں۔ بس آپ سے جو کہا ہے نا وہ یاد رکھیے گا۔''

''ارے بھئی میں کوئی عورت تھوڑی ہوں کہ روتا پھروں گا۔ پتا نہیں کیسے اس وقت۔۔۔۔۔''

''جی نہیں، مرد بھی رو سکتے ہیں۔ انسان ہوتے ہیں وہ بھی، اور میں نے کہیں پڑھا تھا جن مردوں کی آنکھیں جلد بھر آتی ہیں اُن کے دل نرم اور صاف ہوتے ہیں۔ آج اس کی تصدیق بھی ہو گئی۔''

مجھے ہنسنے کے سوا کچھ نہ سوجھا۔

''بہت اچھا ہنستے ہیں آپ۔ معصومیت والی کھنک کے ساتھ۔''

میں اور کھلکھلا کر ہنس دیا۔

''ہنستے رہا کیجیے، اچھے لگتے ہیں۔''

بس اس کے بعد میں ہنستا چلا گیا، بہت دیر تک اور بہت اندر سے۔

جب یہ فوارہ تھما تو میں نے سنا، ''ایسے ہی ہنسا کیجیے، ہمیشہ ایسے ہی۔ آپ کو یوں ہنستے ہوئے دیکھ کر لگا جیسے میرے اندر بھی زندگی بحال ہوئی ہے۔ زندگی بحال کرنے کا شکریہ۔'' پھر چند لمحوں کی خاموشی کا وقفہ آیا--- اور یہ بہت عجیب ساعتیں تھیں۔ مجھے اس وقفے میں دو باتیں بیک وقت محسوس ہوئیں۔ پہلے تو یوں لگا جیسے زمین و آسمان میں ہر طرف میری ہنسی گونج رہی ہے اور پھر ساتھ ہی یہ بھی کہ جیسے ساری کائنات میں سناٹا سانس لے رہا ہے، لیکن پھر ایک آواز ابھری، ''آپ اتنے دن سے گھر نہیں آئے۔ ابھی نجیب کو فون کیجیے اور آج رات گھر آنے کا طے کیجیے۔ کھانا یہیں کھایئے گا۔ آپ کی پسند کا کھانا بن رہا ہے۔''

بس پھر دیکھتے ہی دیکھتے سب کچھ بدلتا چلا گیا اور زندگی ایک طلسماتی سیاحت پر جا نکلی۔ یہی دن تھے جب میں اپنے آپ سے بہت زیادہ الجھنے لگا تھا۔ سوالوں کی ایک بوچھاڑ سی رہ رہ کر میرے اندر پڑ رہی تھی اور میں اس سے دھیان ہی نہیں ہٹا پا رہا تھا۔ پھر ایک دن اس مسئلے کا حل بھی نکل آیا اور میرے دل سے نجیب اور اماں جی سے اپنے رشتے کے سوال کا وہ بوجھ ہٹ گیا جس کے نیچے میں اپنا دم گھٹتا محسوس کرتا تھا۔ اس کی سبیل یہ بنی کہ ایک دن میں اپنی اس الجھن کا ذکر زبان پر لے ہی آیا۔ تب میں نے تاریک رات کے سینے میں شگاف ڈال دینے والا گونج دار قہقہہ سنا اور یہ فقرہ بھی، ''ارے بھئی آپ تو کم عمر لڑکیوں سے زیادہ جھینپو ہیں۔ لڑکیاں بھی ایک عمر کے بعد سارے کام اماں سے پوچھ کر نہیں کرتیں، اپنی عقل سے اپنے فیصلے خود کرنے لگتی ہیں۔'' اس کے بعد پھر وہی دل بڑھانے والا قہقہہ۔

ویسے تو حتمی طور پر یہ طے کرنا مشکل ہے کہ اس طلسم ہوش رُبا کے دروازے پر مجھ پر کب کھلے تھے، اس گفتگو میں یا اس سے بھی پہلے، یا کہ اُس شام کھانے کی میز پر یا پھر بعد میں آنے والے دنوں میں ہونے والی کسی گفتگو کے گھنے جنگل میں ٹھہری کسی ساعت میں، لیکن ہاں میں یہ بات اچھی طرح جانتا ہوں اور ایمان داری سے مانتا ہوں کہ شمسہ کی لمبی مخروطی اور نازک سی انگلی تھام کر میں اس طلسمات میں داخل ہوا

تھا۔ یہ عجیب پیچیدہ اور پریشان کن راستہ تھا، لیکن اس انگلی میں بھی عجیب طاقت تھی کہ اس نے میرے حوصلیا ور قدموں کو کہیں ڈگمگانے نہیں دیا۔ جب میں ایک بار طلسمات میں داخل ہو گیا تو پھر قدم قدم پر یہاں ایسے ایسے کو وہ ندا ملے کہ جن کی صدا نے میرے پاؤں کے ساتھ ساتھ میرے دل میں بھی وہ زنجیر ڈالی کہ لوٹنا تو کجا پلٹ کر دیکھنے تک کا خیال بھی کبھی نہ آیا۔ آتا بھی کیسے کہ جب ہر گام ایسی کوئی ہوش ربا آواز میرے کانوں میں پڑتی تھی:

بہت ہنستے مسکراتے چہروں کی آنکھوں میں کبھی جھانکیے تو آپ کو دور تک اداسی سنسناتی ہوئی ملے گی۔ لوگ تو بس چہرے پر ہنسی دیکھنا چاہتے ہیں، اِس سے انھیں کوئی غرض نہیں ہوتی کہ وہ ہنسی سچی ہے یا جھوٹی۔

ایک سچا رشتہ آدمی کو باقی ساری دنیا سے بے نیاز کر دیتا ہے۔

آسائش، مال، جائیداد حتیٰ کہ شادی بھی انسان کو خوشی نہیں دے سکتی اگر وہ اندر سے سیراب نہ ہو۔

چاہنے یا چاہے جانے کیا حساس کی سرشاری سے بڑی کوئی شے اس کائنات میں نہیں۔

اصلی خوشی کے ایک چھینٹے سے انسان کا پورا وجود شرابور ہو جاتا ہے۔

زندگی میں سب سے بڑا دُکھ اپنے نادریافت رہنے اور اکارت جانے کا ہوتا ہے۔

یہ سب کچھ ایک ہی بار میں نہیں کہا گیا تھا بلکہ وقفے وقفے سے فقرہ فقرہ، قطرہ قطرہ میرے اندر اترا تھا اور ہر فقرے نے مجھے بہت چڑھایا تھا اور بڑی چکاچوند کی تھی۔ اتنی کہ کبھی کبھی تو میں سوچتا، دنیا کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاؤں اور اپنی خدائی کا اعلان کر دوں۔ خیر، یہ سب کیا تھا، یہ ساری باتیں کیسی تھیں اور کیوں مجھ تک آئے جاتی تھیں — اس گھڑی یہ سب کچھ سوچنے اور جاننے کا وقت میرے پاس نہیں تھا۔ بھلا ہو بھی کیسے سکتا تھا کہ جب ایک موجِ بہاراں مجھے اُڑائے لیے جاتی تھی۔ تعلقات کے اس سفر کی رفتار اس وقت وہی تھی جب آدمی محسوس کرتا ہے، نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں — اس گھڑی تو کوئی اُس کے اندر گنگنائے جاتا ہے، عجب چیز ہے لذتِ آشنائی — عجب چیز ہے ......

اس منزل پر میں نے اور بھی کچھ سنا---- وہ کچھ جو میں گمان بھی نہیں کر سکتا تھا یا جس کا مجھے خواب میں بھی کبھی دھیان نہیں آ سکتا تھا۔ یہ عجیب باتیں تھیں، چکرا دینے والی اور اذیت خیز، لیکن میں نے ان سب باتوں کو سنا، بہت حیرت کے ساتھ، بڑے تاسف کے ساتھ — میں ان میں سے کوئی ایک بات بھی کبھی نہیں سننا چاہتا تھا، لیکن سنتا چلا گیا۔ ان میں سے ہر بات ایک منہ زور طوفانی تھپیڑے کی طرح تھی جو آدمی کو جگہ سے بے جگہ کر دیتا ہے۔ کاش میں نے ان میں سے کوئی بات نہ سنی ہوتی مگر میں نے یہ سب باتیں نہ صرف سنی تھیں بلکہ ان پر نہ معلوم کیا کیا سوچا بھی تھا۔

نجیب تو لمحوں میں نمٹ نمٹا کر ایک طرف ہو جاتا ہے۔

نمٹتے ہی اُس پر تو جیسے بے ہوشی طاری ہو جاتی ہے اور اُسے یہ خیال تک نہیں رہتا کہ کوئی درمیان

میں معلق اُس کے نیچے پڑا سسک رہا ہے۔

وہ کبھی اُس مرحلے تک نہیں آیا جہاں پہنچ کر دوسرے شخص کو بھی شانتی مل جاتی ہے۔

وہ تو بیوی کو سیمنٹ کی بوری سمجھتا ہے۔

چاہتا ہے کہ اُس کو دیوار پر کھینچ کر دے مارے۔

یہ سب سنتے ہوئے کسی لمحے جب میرے اعصاب شل ہو گئے تو میں نے کہا:

''بس یار، پلیز بس، اور نہیں۔ یہ سب بہت تکلیف دہ، بہت چکرا دینے والی باتیں ہیں۔''

''آپ تو صرف سن کر ہی چکرا گئے، اور جس نے زندگی یوں ہی گزاری ہو وہ.....''

میرے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا۔ بعض اوقات عورت سے سنے ہوئے کسی سوال کا کوئی جواب مرد کے پاس نہیں ہوتا۔

اوہ خدایا — اُف — اُف۔ آسودہ، پُرآسائش اور مطمئن نظر آنے والی زندگی ایسی مضطرب، مفلوک الحال اور ترساں بھی ہو سکتی ہے۔ خدا کی پناہ۔ یہ بھی مگر کتنا عجیب مسئلہ ہے کہ آدمی پناہ تو خدا کی مانگتا ہے، لیکن تلافی کے لیے دیکھتا آدمی کی طرف ہے۔ کیسی مٹی سے بنا ہے آدمی کہ آخرت اور جنت پر ایمان رکھتا ہے، لیکن اپنے دُکھوں کا مداوا اور اپنی محرومی کی تسکین اسی دنیا میں چاہتا ہے اور وہ بھی خدا سے نہیں بلکہ اپنے ہی جیسے دوسرے آدمی سے۔

شمسہ کا اور میرا رشتہ تو پہلے ہی تبدیل ہو چکا تھا، لیکن شاید یہ وہ لمحے تھے جب نجیب کی اور میری دوستی اور اماں جی کے اس گھر سے میرے رشتےکی دُہائی دینے والی آواز جواب بھی کبھی کبھی میرے اندر گونج اٹھتی اور کسی ملامت کا احساس پیدا کرتی تھی، وہ آپ ہی آپ ہمیشہ کے لیے خاموشی کے کسی گہرے تاریک غار میں جا اُتری۔ تب ایک دن میں نے خود کو شمسہ کے ساتھ ایک آراستہ کمرے میں تنہا پایا۔ وہ ایک اچھی اور مہربان ساتھی کی طرح میری کسی پیش رفت کی راہ میں مزاحم نہیں تھی، بلکہ ہر ممکن دل جوئی پر مائل۔ پھر تو بس تلافی کا ایک منہ زور جذبہ اِدھر بھی تھا اور اُدھر بھی۔

جسم کا ریشہ ریشہ تھرتھرا رہا تھا۔ کوئی غیر مرئی لے جسم میں گونج رہی تھی۔ شمسہ نے تھکن اور سرور کی ملی جلی کیفیت میں کپکپاتا بازو اٹھا کر میرے سینے اور پیٹ پر پھیلاتے ہوئے کہا:

''حقیقی زندگی کے تجربے سے آشنا کرنے کا شکریہ۔''

پھر جب سانسیں بحال ہوئیں تو شگوفے پھوٹنے لگے، قہقہوں کا سلسلہ شروع ہوا۔ اسی دوران میں اس نے بتایا، ''میں آ رہی تھی تو راستے میں سمیع کا فون آیا تھا۔ میں نے کہا کہ گھر پر نہیں ہوں، ابھی کام سے باہر نکلی ہوں۔ کل بات کروں گی۔ کہنے لگا، ٹھیک ہے، جس کام سے نکلی ہو، خدا اُس میں آسانی اور کامیابی دے۔'' پھر وہ پورے وجود سے ہنس دی۔

میرا قہقہہ اس کی ہنسی میں جا ملا، ''اس کا مطلب ہے اسی سالے کی دُعا سے آسانی اور کامیابی میسر آئی ہے۔''

''ہاہاہاہا۔ ویسے وہ یہ سن لے تو خودکشی کر لے۔''

''ارے نہیں۔ خودکشی کا تو 'خ' تک اس کی لغت میں نہیں ہے۔ وہ تو اپنا بخار بھی دوسروں کو چڑھانے کی فکر رہتا ہے۔''

''ہاں، وہ خود بھی اپنے بارے میں یہی کہتا ہے، لیکن اس معاملے میں بات کچھ اور ہے۔''

''اچھا، وہ کیا؟''

''وہ اپنے تئیں عاشقِ زار ہے نا، اس لیے۔''

''عاشق زار نہیں، بلکہ عاشقِ زار و قطار کہو۔ وہ تو دل ہتھیلی پر رکھے گھومتا ہے۔ ادھر کوئی اچھا چہرہ دیکھا اور اُدھر دل پیش کر دیا۔ میرا تو پرانا دوست ہے۔ میں جانتا ہوں اسے۔ تمھاری کب سے سلام دعا ہے؟۔''

''جانتی ہوں آپ کی دوستی کا۔ اکثر ذکر کرتا ہے۔ بہت قائل ہے آپ کا، لیکن ساتھ ہی آپ کے بارے میں یہ بھی کہتا ہے، پتھر کا آدمی ہے۔ کوئی عورت اس کو اپنی طرف مائل نہیں کر سکتی۔''

''اب اُسے پتا چلے کہ یہ پتھر کا آدمی تو...... ہاہاہاہا۔''

''ہی ہی ہی ہی۔ کہہ تو رہی ہوں کہ خودکشی کر لے۔ آپ کو نہیں پتا، میری شادی سے پہلے وہ میرے والد کے پاس اپنا رشتہ لے کر آیا تھا۔ اب تک سناتا ہے کہ جب انھوں نے انکار کیا تو ڈبڈباتی آنکھوں سے میں کس طرح زینہ اُتر کر گھر سے باہر آیا تھا، تمھیں کیا پتا۔'' وہ ہنس دی پھر سنجیدہ ہو کر بولی، ''لیکن آپ اُس سے خدارا ایسی ویسی کوئی بات نہ کیجیے گا ورنہ سارے شہر میں چرچا ہو جائے گا۔''

''سمیع دوست اور دوستی دونوں کا مطلب بہت اچھی طرح سمجھتا ہے۔ میرے معاملے میں کوئی گڑبڑ نہیں کرے گا۔ تم اطمینان رکھو۔''

بگڑ کر بولی، ''اچھا تو دوستی آپ کے نزدیک محبت سے بڑی شے ہے؟''

''ارے یار چھوڑو، میں اس بحث میں نہیں پڑ رہا۔ خدا کے واسطے بگڑو مت۔''

وہ منہ پھلا کر اٹھ بیٹھی۔

''اچھا بھئی تم بڑی اور تمھاری محبت بڑی۔ بس اب تو ٹھیک ہے نا۔'' وہ پھولی ہوئی بیٹھی رہی۔ ''سنو، ایک بات تو بتاؤ۔'' اُس نے پھولا ہوا منہ ذرا سا موڑ کر دیکھا مگر بولی کچھ نہیں۔ میں نے کہا، ''یہ بتاؤ تمھارے چہرے پر تو ایک بھی تل نہیں ہے اور کمر پر درجن بھر سے زیادہ؟''

''آپ نے صرف کمر کے تل دیکھے ہیں؟'' یہ کہہ کر وہ یوں کھلکھلائی کہ دُہری ہو کر پھر برابر میں آ لیٹی۔

شمسہ اور میں اب الگ الگ سیاروں پر رہتے ہیں۔

کیوں؟

یہ ایک ٹیڑھا سوال ہے اور اس کا مختصر اور براہ راست جواب بھی ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جواب میں

کئی ایک نام آتے ہیں جو اس تعلق پر اثر انداز ہوئے اور ان میں ہر نام کا اپنا ایک ماجرا ہے جسے فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال اس کے باوجود یہ تعلق ایک عرصے تک جیسے تیسے چلتا رہا، لیکن پھر ایک روز وہی ہوا جو اس طرح کے معاملات میں عام طور پر ہو جاتا ہے---- اس تعلق کی بلند و بالا چوٹی پر میں نے ایک دن کسی اور نام کا پھریرا لہراتے ہوا دیکھا۔ سوچا، ایسا کیسے ہو سکتا ہے، یہ میرا وہم ہے، لیکن یہ وہم نہیں تھا۔

تھکا دینے والے انھی دنوں میں مجھے اماں جی کی کچھ باتیں یاد آئیں اور ان کا مطلب بھی سمجھ آنے لگا۔ تب اندازہ ہوا کہ ان کی بجھتی ہوئی آنکھیں کیا دیکھ رہی تھیں۔ ان کی زبان کیوں موٹی ہو گئی تھی اور وہ اس موٹی زبان سے کیا کہنے سمجھانے کی کوشش کر رہی تھیں۔ ان دنوں نجیب کے گھر کی صورت حال، غیر متوقع واقعات کا تسلسل، شمسہ اور نجیب کا عمل اور نجانے کیا کیا کچھ ایک اور ہی انداز سے مجھے نظر آتا چلا گیا۔ تب نجیب اور شمسہ کے گھر میں، میں نے کسی نئے چوہے کی بو محسوس کی۔ بس اس کے بعد ہمارے درمیان حالات بدل گئے۔ یک بیک اور مکمل طور پر۔

خیر، یہ تو بہت بعد کی بات ہے۔ اس سے پہلے تو ایک مدت ہم دونوں نے ایک ہی جزیرے پر اکٹھے گزاری تھی، اور ان میں دس بیس نہیں، سیکڑوں ہی دن ایسے بھی گزرے جب شمسہ نے میرا ہاتھ پکڑ کر بڑی ملائمت سے کہا تھا، ''یہ ایک دن نہیں تھا، پوری ایک زندگی تھی۔ اس لیے کہ ہم نے اس ایک دن میں جیون بھر کی راحت سمیٹ لی۔''

یہ کیسے دن تھے — یہ ایک الگ قصہ ہے، بلکہ ہر دن کا ایک الگ قصہ۔

یہ روز و شب واقعی قصہ در قصہ تھے۔

کچھ اور قصے پھر کبھی سناؤں گا۔

کچھ دیر غالب کے ساتھ

محمد عاطف علیم

مارگلہ کی سرسبز ڈھلوانوں سے پھسلتی دھوپ دوسری طرف اتر چکی تھی اور اس کے ساتھ میرے قدموں تلے بچھے دارالحکومت میں شام کا اسرار بھی پھیلنے لگا۔

میں خزاں کی اس شام شکر پڑیاں کی بلندیوں میں روش روش بچھے خشک پتوں کے لاشے روندتا ہوا ٹہل رہا تھا کہ جنگل میں چیڑ کے بلند و بالا درختوں بیچ حادثاتی طور پر اگ آئے چنار کے چند درختوں کی اور سے ایک لال بھبوکا پتہ اپنی شاخ سے ٹوٹ کر ہاتھ پھیلائے اڑتا ہوا آیا اور میرے ماتھے کو چومتے ہوئے زمین بوس ہوگیا۔

میں جب بھی پریشان ہوتا شکر پڑیاں کا رخ کرتا اور یہاں پہنچ کر تفریح کے لیے آئی ٹولیوں سے دور جنگل کی اور نکل آیا کرتا تھا اور پھر اندھیرا گھنا ہونے تک ان درختوں کے ساتھ مکالمہ کیا کرتا تھا۔ اس اجنبی دیار میں بس وہی ایک تھے جن کے ساتھ میری دوستی تھی۔ میں ان سے بے کھٹکے دل کی بات کہہ لیتا اور وہ سن لیتے تھے۔ وہ بھی تنہائی کے مارے شاید کسی غم گسار کو ترسے ہوئے تھے کہ میرے قدموں کی چاپ سنتے ہی ان پر مسکان چھا جاتی تھی۔ ہمارے درمیان مکالمہ جب بھی طول کھنچتا رات بھی آ موجود ہوتی تھی اور پھر میری انٹ شنٹ باتوں سے اوب کر میری بانہہ پکڑے مجھے واپس روشنیوں کی چندھیاہٹ میں چھوڑ آتی تھی۔ مجھے مسئلہ رات کی آمد سے نہیں تھا مگر میں اس پراسرار خوف سے کبھی مانوس نہ ہو پایا جسے وہ اپنے پلو سے باندھے رکھتی تھی۔ سو میں اپنے یار بیلیوں سے سنی ہوئی کسی مزے کی کہاوت کے چٹخارے لیتا رات کی ہمراہی میں وہاں سے لوٹ آیا کرتا تھا۔

اس شام تو میں سچ میں پریشان تھا۔ معاملہ یہ تھا کہ مجھے بے روزگاری کے بے انت دشت بلا سے گزر چکنے پر ناک رگڑنے کے بعد ایک اخبار میں نوکری ملی تھی۔ وہاں دیگر فرائض کے علاوہ ہفتے میں ایک عدد انٹرویو کرنا بھی میرے متھے منڈھ دیا گیا تھا۔ اخبار کے مدیر کا خیال تھا کہ اس کام کے لیے مجھ سے زیادہ موزوں کوئی آدمی نہیں ہے کہ میرے کیے ہوئے چند انٹرویو بہت چلے تھے۔ میری عادت تھی کہ میں ہر بار کسی ایسے بندے کا انتخاب کرتا تھا جس سے کچھ چالو قسم کی باتیں اگلوائی جاسکیں۔ میری فہرست میں

موجود چند ہی نام تھے جن تک میری رسائی تھی اور جو پہلے ہی کام آ چکے تھے۔ کہنے کو اس شہر میں ایک سے بڑھ کر ایک رستم موجود تھا جس نے حکومت و سیاست میں رہتے ہوئے کشتوں کے پشتے لگائے تھے لیکن وہ سب کے سب معروف معنوں میں بڑے لوگ تھے جن کے نام پر اخبار بکتا تھا۔ لیکن وہ مجھ ناآموز و ناچیز کو کیوں منہ لگاتے؟ سو میں قحط الرجال کا مارا پھر رہا تھا کہ اگر میں مدیر کے الفاظ میں کوئی 'دھانسو' قسم کا انٹرویو کر کے نہ لایا تو مجھے نیوز روم کے عقوبت خانے میں بھیجا جاسکتا ہے جو مجھے کسی طور گوارا نہ تھا۔ پریشانی یہ بھی تھی کہ جن پیڑوں کے ساتھ میں نے یاری لگائی تھی وہ بھی میری مدد کرنے سے لاچار تھے۔ سو اسی کیفیت میں میں تنہا تنہا گھوم رہا تھا کہ اچانک ایک آواز سن کر ٹھٹک گیا:

''میاں صاحبزادے، ذرا رکنا۔''

میں نے اپنے عقب میں پلٹ کر دیکھا تو ایک ٹک دیکھتا رہ گیا۔ نگاہ و دل کی کشمکش تب دور ہوئی جب اس کشیدہ قامت بزرگ نے قریب آ کر میرا کندھا تھپتھپایا اور مسکراتے ہوئے کہا، ''میاں تمہاری حیرت بجا لیکن تمہارے سامنے کوئی اور نہیں ہمیں ہیں، میرزا اسداللہ خان غالب، یکے از سگ دنیا۔ ہا! دنیا، وہ جو کبھی ہماری ہوا کرتی تھی۔''

''یا وحشت! میری پریشان خیالی اب میرے سامنے التباس بھی گھڑنے لگی؟'' میں نے سوچا اور غالب ہونے کے دعویدار اس بزرگ کی طرف مشکوک نگاہوں سے گھورا۔ میں نے عمر بھر غالب کو اوڑھا تھا، اس کی شبیہ کو دماغ کے نہاں خانے میں بسایا تھا سو کوئی بہروپیا مجھے کیونکر دھوکا دینے لگا؟ میں نے نگاہ بھر کر دیکھا، عین وہی نقوش، وہی رنگت، وہی قد و قامت اور وہی لباس۔ رتی بھر شک اور شبے کے بغیر سب کچھ ویسے کا ویسا تھا۔ میں نے جواب دیا تو دل کی گواہی کے باوجود لہجے میں شک نمایاں تھا۔

''لیکن ایسا کیسے ہوسکتا ہے، آپ یہاں کیونکر؟ یقیناً کوئی مغالطہ ہو رہا ہے۔''

''میاں، شک سے گزر رو اور مان لو کہ نہ تمہارے حواس مختل ہوئے ہیں نہ ہی ہم کوئی بہروپیے ہیں، ویسے بھی جتنے بہروپ بھرنا تھے ہم پہلے ہی بھر چکے۔''

کوئی بہروپیا لاکھ بہروپ بھر لے لیکن وہ ایسا لہجہ اور یہ الفاظ کہاں سے لائے گا۔ سو میں نے خود کو سمجھا کر اطمینان کی سانس لی۔ میرزا نے مجھے نیوز روم کے عقوبت خانے میں کھپنے سے بچا لیا تھا۔

میرزا نے قریب سے گزرتی ایک بت طناز کو آنکھ لگائی اور بولے، ''قصہ یوں ہے کہ ہم کبھی کبھار یونہی ہوا خوری کے لیے یہاں وہاں آ نکلتے ہیں۔ تم جیسا کوئی مل گیا تو ظاہر بھی ہو جاتے ہیں۔ چلو آؤ ذرا دور درختوں کے جھنڈ میں دو گھڑی بیٹھ مجلس جما لیں۔''

ہم دونوں گھاس کے ایک قطعے پر چوکڑی مار کر بیٹھے تو میں ترنت مطلب کی بات پر آ گیا، کہا، ''

میرزا صاحب اس نادر موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کیوں نہ آپ سے انٹرویو ہو جائے؟''

''انٹرویو؟ ایں چہ است؟''

''یوں ہے میرزا صاحب!'' میں نے سر کھجا کر وضاحت کرنے کی کوشش کی، ''ہم لوگوں میں ایک رواج ہے کہ ہم کسی کو مشہور کرنے کے لیے یا کسی کی شہرت کو خاک میں ملانے کے لیے اس سے سوال جواب کرتے ہیں، پھر اس پر پھڑکتا ہوا عنوان جما کر اور کراری قسم کی ضمنیاں نکال کر بڑی بڑی تصاویر کے ساتھ اخبار میں شائع کر دیتے ہیں۔''

''خوب، گویا تم نے عزت اور ذلت بانٹنے کا خدائی بندوبست اپنے ہاتھ میں لے رکھا ہے!''

میرزا مسکرائے، ''مگر میرا انٹرویو کر کے کیا کرو گے، لوگوں میں مشہور کرو گے یا۔۔۔''

''آپ کے انٹرویو سے خود شہرت حاصل کرنا چاہوں گا۔''

''تاکہ میں خاک میں ملایا جاؤں؟''

''خدانہ کرے میرزا صاحب، اب یوں تو نہ کہیں۔''

میرزا کی نیم رضامندی دیکھتے ہوئے میں نے ریکارڈنگ کے لیے جیب سے موبائل فون نکال کر ہاتھ میں تھام لیا۔

میرزا نے حیرت سے اس چیز کو دیکھا اور پھر میری طرف استفسار بھری نگاہ کی۔

''یہ بس یونہی کھلونا سا ہے، ہم لوگ ہمہ وقت اس سے کھیلا کرتے ہیں۔'' میں نے بات گھڑی اور پہلا سوال داغ دیا۔

''خیر، یہ بتایئے یہاں کیسے آنا ہوا؟''

''بھائی، کیا پوچھتے ہو، جب وہاں بیٹھے بیٹھے جی اوب جاتا ہے تو اس گم گشتہ جنت میں چلے آتے ہیں۔ بس دو گھڑی رنگ بہار دیکھی، دل شاد کیا اور پھر لوٹ گئے سوئے زنداں۔''

''سوئے زنداں، مطلب؟''

''میاں، سچ تو یہ ہے کہ چرخ نیلی فام نے ہم انسان لوگوں کے ساتھ عجب ہاتھ کیا ہے۔ ہمارے مقدر میں جانے کس خطا کے بدلے ازل تا ابد قید لکھ دی گئی ہے۔ عمر بھر ہم تم قید حیات کو رویا کرتے ہیں، اور جب اس قید سے چھٹتے ہیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اصل قید تو اب شروع ہوئی جس کی ابتدا معلوم نہ انتہا کی خبر۔''

''آج کل کہاں ٹھکانہ ہے؟''

''فی زمانہ تو برزخ میں حکمِ قیام ہے، عدالت لگی ہے، مقدمہ چل رہا ہے، فیصل ہو جائے تو اگلے

ٹھکانے کا پتا چلے۔''

''کیا امکانات ہیں؟''

''امیدِ واثق ہے کہ جہنم واصل کیے جاویں گے۔'' میرزا نے اطمینان سے کہا۔

''خدانہ کرے میرزا صاحب، جہنم واصل ہوں آپ کے دشمن۔''

''صاحبزادے، دشمن بھی ہمیں، دشمن دار بھی ہمیں۔ ہم ٹھہرے آزاد منش، باغی طبع، ناکردہ گناہوں کی حسرت کے دادخواہ۔ ہم کوئی اور توقع رکھیں بھی تو کیوں کر؟ ویسے بھی میاں، حیاتِ ارضی کچھ اس طور سے گزری کہ جہنم کا ڈر جی سے نکل گیا۔''

''اچھا، میرزا صاحب، کچھ وہاں کی سنایئے۔''

غالب کے چہرے سے بشاشت غائب ہوئی تو بولے، ''میاں، ہم تو وہاں سے بھر پائے، ہم ٹھہرے شاعر آدمی، رنگ و نور کے تاگے سے پیرہن گل سینے والے، محشر خیال میں گم رہتے ہوئے انفس و آفاق کی خبر لانے والے، ہمارے لیے وہاں کیا رکھا ہے؟ جس جا ساز ہو نہ آواز، بو ہو نہ باس، وہاں ہم خوش فکروں کا کیا کام؟ بس کونے میں منہ سر لپیٹے چپکے پڑے رہتے ہیں اور ان وقتوں کو کوسا کرتے ہیں جب ہم ناحق اپنی وفات کی تاریخیں نکالا کرتے تھے۔ میاں، تم بھی پلے باندھ لو، یہاں کی ہائے وائے بھی وہاں سے اچھی۔ ساز کے بجنے کو غنیمت جانو، نغمہ طرب نہ سہی نوحہ غم ہی سہی، کوئی صدا تو ہو۔''

''درست، لیکن میرزا صاحب، اب ایسا بھی کیا، آپ ٹھہرے مجلسی آدمی دل بستگی کا کچھ نہ کچھ سامان تو آپ نے وہاں بھی تلاش کر لیا ہوگا۔ آپ کے ہم مشرب و ہم نشیں بھی تو ہیں، کچھ ان کی سنایئے۔''

''بس ایک انہیں کا دم ہے جو غنیمت ہے۔ کبھی کبھار یہاں وہاں سے چند صاحب ذوق آ نکلتے ہیں تو محفل جم جاتی ہے۔ ایک بھائی ہومر ہیں، اکثر ورجل کا ہاتھ پکڑے آ نکلتے ہیں، پیچھے پیچھے دانتے صاحب بھی سلام دعا کے بہانے چلے آتے ہیں۔ جب ایسا ہو تو اپنے لہو کی گردش تیز کرنے کو بھائی ہومر سے رزمیہ نغمات سن لیا کرتا ہوں۔ ملٹن بھائی، شیکسپیئر صاحب، رسل میاں اور دیگر دانش مندانِ غرب و شرق بھی اکثر غریب کا گھر روشن کرنے کو چلے آتے ہیں۔''

''کچھ اور لوگ بھی تو ہوں گے، بڑے بڑے نوبل انعام یافتہ ناول نگار اور کہانی کار جن کا نام لیتے ہوئے ہماری زبان پر شیرینی اتر آتی ہے۔''

''ناول نگار؟۔۔۔اوہ، غالباً تمہاری مراد داستان گوؤں سے ہے؟''

''جی، مگر مغرب کے اثرات کے تحت اب رسم داستان گوئی بدل چکی ہے۔''

''خیر، دلچسپ لوگ ہیں وہ بھی، خاص طور پر۔۔۔وہ کیا مشکل سا نام ہے؟۔۔۔ہاں، ڈان

کنجوتے۔۔۔اور وہ، اللہ بھلا کرے ٹالسٹائی وغیرہ۔۔۔مگر ایک مسئلہ ہے ان کے ساتھ کہ وہ ہم شاعروں سے ذرا دور ہی رہتے ہیں، اکثر ایک دوسرے کے ساتھ چپکے بحثو بحثی ہوتے رہتے ہیں۔''

''خوب، اچھا یہ بتائیے، میر تقی میر، ذوق، اقبال، فیض اور دیگر نوا گرانِ ہند سے بھی تو ملاقات رہتی ہوگی؟''

ان حضرات کے تذکرے سے میرزا کے چہرے پر بشاشت لوٹ آئی۔ کہا، ''میر صاحب کا یہ ہے کہ بادشاہ آدمی ہیں، سدا کے من موجی، کبھی ہاتھ آجائیں تو کچھ سن سنا لیتے ہیں لیکن ایسا کم کم ہوتا ہے۔ وہاں پہنچ کر بھی ان کی نازک مزاجی نہ گئی، محفل آرائی کی بجائے تنہا تنہا گھومنا انہیں زیادہ بھاتا ہے۔۔۔البتہ سودا صاحب کے ساتھ ہمارا خوب یارانہ ہے، واللہ کیا خوب آدمی ہیں!''

''اور ذوق صاحب؟''

ذوق کا جو ذکر چلا تو مرزا کا لہجہ قدرے شوخ ہوگیا۔ وہ کچھ دیر مراقبے کی حالت میں من ہی من میں ہنستے رہے پھر بولے، ''ذوق صاحب کی کیا پوچھو ہو، شوق مصاحبت میں روز فرشتوں کے قصیدے لکھا کرتے ہیں، اس امید میں کہ کوئی نہ کوئی رحم دل فرشتہ ان کی دربارشہ تک رسائی کرا دے گا اور ان کی مراد بر آئے گی۔ شاید ہی کوئی فرشتہ بچا ہوگا جس کے ہاتھ ڈھائی تین ہزار اشعار کا قصیدہ نہ لگا ہو۔ رفیقوں نے بہتیرا سمجھایا کہ اللہ میاں کو بہادر شاہ ظفر نہ جانو۔ اس کے دربار میں مصاحبت چلتی ہے نہ قصیدہ بازی پر میاں، خصلت بھی کبھی بدلی ہے۔''

''اور اقبال؟ ان کا ذکر تو رہا جاتا ہے۔''

''ہاں بھائی، اقبال واقعی اپدیشک ہے، سچ ہے کہ باتوں سے من موہ لیتا ہے۔ بات سے بات ٹکرانے کا مزہ تو اسی کے ساتھ آتا ہے۔ اسی لیے ہماری زیادہ رفاقت اسی کے ساتھ رہی مگر کوئی دن جاتا ہے کہ ہمارا ساتھ چھوٹ جائے۔ خبر گرم ہے کہ اس کا پروانہ جنت تیار ہو چکا بس مہر لگنا باقی ہے۔ بیچارہ جنت میں بیکار پڑا اپنی نیک کلامی کی جزا بھگتا کرے گا۔''

''اور ایک وہ ہمارے زمانے کے فیض تھے اور پھر منٹو بھی تھے۔ ہمارے ہاں آج بھی ان کا بہت چرچا رہتا ہے۔ بہت سوں کی تو اقبال کی طرح ان کے نام کی بھی روزی لگی ہوئی ہے۔''

''ہاں وہ برخوردار فیض احمد فیض!۔۔۔ ارے بھئی کیا سعادت مندی پائی ہے اس نے، ہمارے قدموں سے اٹھنا اسے گوارا ہی نہیں۔ ہم بھی از راہ شفقت اسے ساتھ ساتھ رکھتے ہیں۔ دوسرا نام تم نے کس کا لیا؟''

''منٹو صاحب۔''

''ہاں، وہ بھی خوب ہے لیکن تھوڑا کٹیلا ہے، مطلب ہمارے کینڈے کا نہیں ہے۔ اس کے اپنے ہی مشاغل ہیں۔ ٹھیک ہے، سامنا ہو تو ادب سے سلام ضرور کرتا ہے لیکن وہ برزخ میں زیادہ تر ان لوگوں کی معیت میں رہنا پسند کرتا ہے جن کی بخشش کا رتی بھر امکان نہیں ہے، وہی کسبیاں، وہی دلال اور وہی برادری باہر کے لوگ جنہیں دیکھ کر شرفا ناک پر رومال رکھ لیتے ہیں۔ ایک روز اس سے بات ہوئی تو کہنے لگا میرزا صاحب، آپ تو خوب جانتے ہیں کہ میں نے زندگی بھر انہی دھتکارے ہوئے لوگوں کو لکھا ہے، سو اب انہیں اکیلے جہنم میں کیسے جانے دوں؟''

میں نے پر خیال انداز میں سر ہلایا۔

''ایک بات اور بتاؤں؟ یہ جو منٹو کی طرح کے داستان گو۔۔۔ یا جو بھی تم نے نام دیا تھا انھیں۔۔۔''

''کہانی کار؟''

''ہاں، شنید ہے کہ ان کا معاملہ دوسروں سے الگ ہے۔ ایک فرشتہ کہہ رہا تھا کہ یہ لوگ خدائی کے دعوے دار ہیں لہٰذا ان کے حساب کتاب کے لیے الگ سے دفتر بنایا گیا ہے۔''

''اچھا مرزا صاحب، وہاں آپ کو دہلی مرحوم تو یاد آتی ہوگی؟''

انھوں نے پہاڑوں سے آنے والی سرد ہوا کے مارے اپنے بدن پر کسی فرغل درست کی اور ایک لمحے کو سر جھکا، سرد آہ کھینچ کر گویا ہوئے۔ ''میاں، کیا پوچھتے ہو؟۔۔۔ تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ، جب آنکھ کھل گئی تو زیاں تھا نہ سود تھا۔۔۔ ہم سے کیا کچھ نہ کھویا گیا، وہ غدر سے پہلے کا ہنگامہ روز وشب، دربار شہ کی رونقیں، احباب سے کبھی کی خوش گفتاری اور کبھی کی نوک جھونک، ستم پیشہ ڈومنی کی نغمہ گری، ہماری کج ادائیوں پر حالات کی ماری ہماری رفیقہ حیات کی جھلاہٹ، ساکنانِ کوچہ بلی ماراں کی محبتیں، چاندنی چوک کی شام ڈھلے کی رونق اور وہاں کبابیوں کے ٹھیلوں سے اٹھتی نمکین لپٹیں، پھر جامع مسجد کی سیڑھیاں سے کچھ پرے مجلس جمائے داستان گو، سمجھو ایک بوستانِ خیال تھا جو خواب ہوا۔'' میرزا نے ایک اور آہ کھینچی۔

میرزا اب کسی اور دنیا میں پہنچ چکے تھے، وہ دنیا جہاں وقت ان کے بیمار اور نحیف بدن کو روندتے ہوئے گزر گیا تھا۔ میرزا اسی رو میں بہے چلے گئے۔

''ہیہات! وقت بھی کیا ستم پیشہ ہے۔ پہلے کیا کیا رونق دکھاتا ہے اور آخر میں؟ داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی شمع ہی باقی رہ جاتی ہے۔ ہم پر بھی کیا کیا نہ گزرا؟ مفلسی سے تو خیر کبھی نکل نہ پائے، گھر کی ویرانی بھی ساتھ ساتھ رہی لیکن ہم نے کبھی جی نہ چھوڑا کہ مال متاع نہ سہی احباب کی رونق تو ہے مگر پھر غدر آ گیا اور ہر طرف اجاڑ اپھیل گیا۔ فلک کج رفتار نے سنوار کو بگاڑ میں یوں بدلا کہ دلی کے ساتھ دل بھی اجڑ

گیا۔ نہ وہ لال قلعہ رہا نہ اس کی رنگینیاں رہیں۔ نہ وہ شہر رہا، نہ شہرداری رہی۔ اس ہنگامہ دار و گیر میں احباب شہر سے یوں نکلے کہ کسی کو کسی کی خبر نہ رہی۔ کچھ مدت تلک تو کھوئے ہوؤں کو خط لکھ لکھ کر دل بہلاتے رہے، پھر بیماری نے یوں گھیرا کہ خط لکھنے کا آسرا بھی نہ رہا۔''

میرزا بولتے بولتے اچانک چپ ہو گئے جیسے ان کے حلق میں الفاظ پھنس گئے ہوں۔ میں بھی دل گرفتہ ہوا لیکن ابھی بہت کچھ جاننا باقی تھا سو ایک انٹرویو لینے والے کی سی بے رحمی کے ساتھ ان کے زخم کریدنے میں لگا رہا۔

''میرزا صاحب، کبھی وہاں جاتے تو ہوں گے۔ آج کی دلی کیسی لگتی ہے؟''

میرزا نے آنکھیں پونچھ خود کو مجتمع کیا اور حزن سے بوجھل لہجے میں بولے، ''اب کی کیا پوچھتے ہو میاں؟ اب کبھی وہاں جا نکلیں تو جی مسوس کر رہ جاتا ہے۔ وہ غالب خستہ کی جائے امان، وہ ہماری حویلی جہاں کیسے کیسے بے مثال لوگوں سے صحبت رہا کرتی تھی، بہت مدت تک کوئلے کا گودام بنی رہی۔ وہ تو چند دل والوں نے سرکار دربار کو باور کرایا کہ غالب جنس فروختنی ہے۔ اس کی حویلی اور مزار کو واگزار کراؤ تو سرکاری خزانہ دو چند ہو جائے گا اور پھر ہمارے نام کو مٹانے کا داغ بھی مٹ جائے گا۔ سو اب معاملات کچھ بہتر ہیں لیکن جہاں تک ہماری قبر کی بات ہے تو ابھی تک نے چراغ نے گلے والا معاملہ ہے۔ جب وہاں اردو ہی نہ رہی تو غالب کو کون جانے، کون پوچھے؟ سنا ہے میرے ہی محلے کے لوگ اب بزبان فرنگی میرے اشعار کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اب یہ ہے کہ وہاں کا پھیرا لگے تو چپکے سے خود پر فاتحہ پڑھ کر عدم کو لوٹ جاتے ہیں۔''

میرزا صاحب نم آنکھوں سر جھکائے گھاس کی پتی دانتوں میں لیے بیٹھے تھے اور میں اپنے بے تکے پن پر جھینپ رہا تھا۔ اس پر بھی میں باز نہ آیا اور ایک اور سوال جڑ دیا۔ پوچھا، ''میرزا صاحب، آپ ٹھہرے سیلانی آدمی، ارض و سما کی خبر لانے والا، ہمارا ظاہر و باطن بھی آپ پر عیاں، کچھ ہم آج کے لوگوں کے بارے میں بھی ارشاد ہو جائے۔''

''تم بھلے لوگ ہو، اللہ تمہیں خوش رکھے۔'' انہوں نے درخت سے ٹیک لگاتے ہوئے کہا۔

''نہ میرزا صاحب، ڈپلومیسی نہیں چلے گی، صاف صاف کہیے۔''

''اچھا گوش نصیحت نیوش ہو تو سنو، میں جب جب زمین پر آیا تمہارا حال پہلے سے بدتر پایا۔ میاں، سچ ہے کہ ہم اگلے وقتوں کے لوگ بھی کچھ ایسے بھلے نہ تھے پر جیسے تھے اندر باہر سے ایک تھے اور پھر ہم فلک کج رفتار کی لپیٹ میں تھے، تم لوگوں کی طرح اپنی ہی صورت کو بگاڑنے کے درپے نہ تھے۔ اور پھر ہم اپنی ذات کے اندر نہیں باہر جیا کرتے تھے۔ اسی لیے پورے انسان تھے مگر تم لوگ آئینہ بدست

پھرتے ہو۔ خود کو آئینے میں دیکھ دیکھ نثار ہونا اور دوسروں کو آئینہ دکھا دکھا شرمسار کرنا تمہارا شیوہ بن چکا ہے۔ تم بھلے لوگوں نے اپنی محبتوں کا رخ اپنی ذات کی طرف موڑ لیا ہے سو یہ ہوا کہ اب تمہارے پاس اپنے ہم جنسوں کو دینے کے لیے بجز مکر و ریا، تحقیر و عداوت کچھ نہیں رہا۔

میاں، برا نہ ماننا، تم لوگ گھٹ کر آدھے پونے انسان رہ گئے ہو۔ سنو، جہاں سے مہر و وفا اٹھ جائے وہاں حرص و ہوس اور آخر آخر میں خوف باقی رہ جاتا ہے۔ سو تم لوگ بہادر دکھائی دینے کے جتن میں اپنا خوف ٹوکرے بھر بھر دوسروں پر پھینکتے رہتے ہو۔ کاش تم جان سکو کہ حیات دوروزہ کتنی بڑی اور خوب صورت سچائی ہے۔''

میرزا یہ کہہ رہے تھے کہ خشک پتوں کی چرمراہٹ میں تنہائی کا متلاشی ایک جوڑا درختوں کی پناہ تلاشتا ہم سے تھوڑی دور آ بیٹھا۔ وہ ایک دوسرے میں ڈوبے تو یوں ڈوبے گویا ہم وہاں تھے ہی نہیں۔

میرزا نے سر پر ٹوپی ٹھیک سے جما کر انہیں چمکتی آنکھوں دیکھا پھر میرا کندھا دبایا اور بولے، ''
میاں، یہاں سے سٹک لو کہیں تم سے
عبادت میں خلل کا گناہ سرزد نہ ہو جائے۔''

شکر پڑیاں پر سرد شام کے سائے گہرے ہو چلے تھے۔ میرزا ٹوٹے ہوئے فوارے کے ننھے سے گول تالاب میں گزشتہ بارش کے گدلے پانی میں پاؤں ڈالے کہہ رہے تھے، ''صاحب زادے، بس یہی ایک محبت ہے جو باقی رہ جائے گی کہ یہی ہے جس نے ازل اور ابد کو جنم دیا۔''

تب میرزا نے قریب سے گزرنے والی ایک سرخ جوڑے میں ملبوس نو بیاہتا کو آنکھ ٹکائی اور پانی میں تحلیل ہو گئے۔

وہم

مبشر علی زیدی

''ایک سیاہ فام بوڑھا ہماری اپارٹمنٹ بلڈنگ کے سامنے ایک درخت کے نیچے بینچ پر بیٹھا رہتا ہے۔ میں جب گھر سے نکلتا ہوں، اسے خود کو گھورتا ہوا پاتا ہوں۔ مجھے گھبراہٹ ہوتی ہے۔ لیکن وہ میری بیوی کو نظر نہیں آتا۔''میں نے ڈاکٹر ایرک کو بتایا۔

انھوں نے مجھے ایسا دیکھا جیسے میں جھوٹ بول رہا تھا۔ کسی بھی شخص یا ڈاکٹر سے ایسے ردعمل کی توقع کی جاسکتی ہے لیکن ذہنی امراض کے معالج کو ایسا نہیں کرنا چاہیے۔ ڈاکٹر ایرک ماہر نفسیات ہیں۔

''کیا آپ کو میری بات کا یقین نہیں آیا؟''میں نے پوچھا۔

انھوں نے سر جھٹکا جیسے کسی فضول خیال سے جان چھڑا رہے ہوں۔ پھر کہا،''مجھے اس بارے میں مزید بتائیں۔''

میں نے انھیں تفصیل سے ساری بات بتائی؛''ہم حال میں امریکی ریاست ورجینیا کے چھوٹے سے شہر الیگزینڈریا منتقل ہوئے ہیں۔ دریائے پوٹومیک کے قریب یہ بہت خوبصورت مقام ہے۔ چاروں طرف ہریالی ہے۔ کوئی چھوٹی بڑی سڑک ایسی نہیں جس کے دونوں طرف درختوں کی قطار نہ ہو۔ ہر مکان اور اپارٹمنٹ بلڈنگ کے اطراف سبزہ ہے جہاں دن بھر رنگ برنگے خوش گلو پرندے چہچہاتے رہتے ہیں۔

''ہمیں وہ علاقہ بہت پسند آیا ہے۔ میرے پاس گاڑی نہیں ہے۔ لیکن اچھی بات ہے کہ واشنگٹن کے لیے بس قریب سے مل جاتی ہے جہاں میرا دفتر ہے۔ میں روزانہ صبح گھر سے نکلتا ہوں اور سورج چھپنے سے پہلے واپس آجاتا ہوں۔

''سب کچھ ٹھیک ہے، سوائے اس ایک مسئلے کے۔ میں جب گھر سے نکلتا ہوں، وہ سیاہ فام بوڑھا سامنے بیٹھا ہوا نظر آتا ہے۔ کبھی ایسا نہیں ہوا کہ وہ وہاں نہ بیٹھا ہو۔ وہ جیسے منظر کا حصہ بن گیا ہے۔ وہ کچھ نہیں بولتا۔ بس ٹکٹکی باندھ کے مجھے دیکھتا رہتا ہے۔ آپ ایک آدھ بار آپ نظر انداز کر سکتے ہیں لیکن اگر

کوئی شخص روزانہ ایسا ہی کرے؟''

ڈاکٹر ایرک نے توجہ سے میری بات سنی۔ پھر دریافت کیا،''اس شخص کی کیا عمر ہوگی؟ صورت شکل کیسی ہے؟''

میں نے سوچ کر کہا،''اس کی عمر ستر پچھتر کے لگ بھگ ہوگی۔ بھنویں سفید ہو چکی ہیں۔ سر پر ہیٹ، پیروں میں جوتے اور پرانا کوٹ پہنے رہتا ہے۔ میں ہیٹ، کوٹ یا جوتوں کا رنگ نہیں بتا سکتا کیونکہ جب بھی اس پر نظر پڑتی ہے، اس کی سرخ آنکھیں اپنے جسم میں گھستی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ شاید کسی اور کے ساتھ ایسا ہوتا ہو تو اسے گھبراہٹ نہ ہوتی ہو۔ لیکن مجھے اکثر گھبراہٹ ہوتی ہے۔''

ڈاکٹر ایرک کے ماتھے پر شکنیں نمودار ہو گئیں۔ انھوں نے مشورہ دینا چاہا،''اچھا ہوتا کہ آپ اس سے مخاطب ہونے کی کوشش کرتے۔''

''میں یہ کوشش کر چکا ہوں۔''میں نے انھیں آگاہ کیا:''ایک بار میں نے قریب سے گزرتے ہوئے گڈ مارننگ کہا لیکن اس نے جواب نہ دیا۔ ایک بار قریب جا کر کھڑا ہو گیا جیسے کسی کا انتظار کر رہا ہوں لیکن وہ خاموشی سے دیکھتا رہا۔ ایک دن گھبراہٹ پر قابو پا کر اسی بینچ پر جا بیٹھا۔ لیکن اس نے زبان نہ کھولی۔ بس اتنا کیا کہ گردن موڑ کے مجھے دیکھنے کے بجائے خلا میں گھورتا رہا۔ لیکن جیسے ہی میں اٹھا، اس نے پھر مجھ پر نظر جمالی۔''

''ایسا کتنی بار ہوا ہے کہ آپ کو وہ شخص دکھائی دیا ہو لیکن آپ کی بیوی کو نہیں؟''

''ظاہر ہے کہ ہمیشہ۔ ورنہ میں آپ کے پاس کیوں آتا؟''میں نے ناگواری سے کہا،''میں دن میں ایک دو بار بیوی سے کہتا ہوں، ذرا باہر تو جھانکو۔ ہمارے کچن کی کھڑکی سے سامنے کا منظر نظر آتا ہے۔ بیوی کھانا بناتے ہوئے، برتن دھوتے دھوتے گردن گھما کر دیکھتی ہے۔ میں اس سے پوچھتا ہوں کہ کیا بینچ پر وہ بوڑھا بیٹھا ہوا ہے۔ وہ کہتی، نہیں۔ وہاں کوئی نہیں ہے۔ پھر میں وہاں جا کر دیکھتا ہوں۔ بوڑھا درخت کے نیچ بیٹھا ہوا نظر آتا ہے۔''

ڈاکٹر ایرک نے اپنے سامنے لکھے رائٹنگ پیڈ پر کئی لکیریں کاڑھیں۔ چند لفظ لکھے۔ ایک دو ہندسے تحریر کیے۔ میں سمجھ رہا تھا کہ انھیں کچھ سمجھ نہیں آرہا۔

''آپ نے مجھے بتایا تھا کہ میں اینزائٹی کا مریض ہوں اور اس بیماری میں دماغ انسان کو دھوکا دیتا ہے۔ کیا بیماری بڑھ رہی ہے؟''میں نے جاننا چاہا۔

''اینزائٹی میں ایسا نہیں ہوتا۔''ڈاکٹر ایرک نے کہا:''اس میں الزائمر کی طرح یادداشت خراب نہیں ہوتی۔ مائیگرین کی طرح سر میں درد نہیں ہوتا۔ اسکڈزوفرینیا کی طرح پراسرار آوازیں نہیں آتیں۔

ہسٹیریا کی طرح دورے نہیں پڑتے۔''

اینزائٹی میں صرف یہ ہوتا ہے کہ دماغ آپ کو دھوکا دیتا ہے۔ لیب رپورٹ کے مطابق آپ کا ہاضمہ ٹھیک ہوتا ہے لیکن وہ غلط سگنل دیتا ہے کہ پیٹ خراب ہے۔ کمپیوٹرائز آئی ٹیسٹ کے مطابق آنکھیں ٹھیک ہوتی ہیں لیکن آپ کو دھندلا دکھائی دیتا ہے۔ ای سی جی کے مطابق آپ کی دھڑکن معمول پر ہوتی ہے لیکن آپ پیلپیٹیشن محسوس کرتے ہیں۔

آپ میرے مشورے پر ایک ٹیبلٹ لے رہے ہیں جس سے دماغ دھوکا دینا بند کر دیتا ہے اور دل، آنکھیں اور ہاضمہ سب قابو میں آجاتے ہیں۔ اگر آپ ٹیبلٹ نہیں لیں گے تو اور مسائل ہوں گے لیکن کوئی ناموجود شخص نظر نہیں آئے گا۔ کیا آپ کے خاندان میں کسی کو اسکڈ زوفرینیا رہا ہے؟''

''نہیں۔ میں یہ بات آپ کو پہلے کئی بار بتا چکا ہوں۔'' میں نے یاد دلایا۔

''ممکن ہے کہ آپ کے دماغ میں کیمیکلز زیادہ متاثر ہو رہے ہوں۔ میں ایک بلڈ ٹیسٹ لکھ رہا ہوں اور ایک ہفتے کے لیے دوا بڑھا رہا ہوں۔ اس سے آپ کو نیند زیادہ آسکتی ہے۔ بلڈ ٹیسٹ کی رپورٹ آجائے گی تو پھر شاید دوا بدلنی پڑے۔'' ڈاکٹر ایرک نے نسخہ میرے حوالے کیا۔

اس کے بعد انھوں نے مشورہ دیا: ''کوشش کریں کہ گھبرانے کے بجائے خود اس بینچ پر جا کر بیٹھیں۔ اس طرح وہم دور ہوتا ہے۔ آپ اپنے دماغ کو راہ راست پر لا سکتے ہیں۔ حقیقت اور الوژن کا فرق سمجھا جا سکتے ہیں۔''

میں ان سے ہاتھ ملا کر باہر نکل آیا۔ راستے بھر الٹے سیدھے خیالات آتے رہے۔ سوچتا رہا کہ اگر میرا دماغ بھٹک رہا ہے تو ممکن ہے، مجھے اس بوڑھے کے علاوہ بھی ایسے لوگ نظر آتے ہوں جو وجود نہ رکھتے ہوں۔ ابھی مجھے احساس نہیں ہو رہا۔ ہو سکتا ہے کہ بعد میں پتا چلے۔

گھر کے قریب بس سے اتر کے میڈیکل اسٹور سے دوا خریدی۔ ایک گولی وہیں نگل لی اور سیٹی بجاتا ہوا گھر کا رخ کیا۔ شام کا وقت تھا۔ موسم حسین تھا۔ میرا موڈ خوشگوار تھا۔ پھر ایک انہونی ہوئی۔

میں گھر کے سامنے پہنچا تو وہ بوڑھا غائب تھا۔ درخت کے نیچے بینچ پر ایک سولہ سترہ سال لڑکی بیٹھی ہوئی تھی۔ میں نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کے دیکھا۔ لڑکی بھی میری طرف متوجہ ہوگئی۔ میں گھر جانے کے بجائے اس بینچ کے دوسرے کونے پر بیٹھ گیا۔ یقین نہیں آرہا تھا کہ گولی اتنی جلدی اثر کر سکتی ہے۔ مجھے بے حد خوشی محسوس ہو رہی تھی۔

پھر اس سیاہ فام لڑکی نے گلوگیر آواز میں کہا، ''روزانہ یہاں اس بینچ پر میرے دادا بیٹھا کرتے تھے۔ گزشتہ شب ان کا انتقال ہوگیا۔''

مجھے اتنے زور کا جھٹکا لگا کہ گرتے گرتے بچا۔ ''کیا مطلب؟ وہ بزرگ جو روزانہ یہاں بیٹھے رہتے تھے؟ جن کی بھنویں سفید تھیں؟ جو ہیٹ پہنے رہتے تھے؟ وہ آپ کے دادا تھے؟''

لڑکی نے اثبات میں سر ہلایا۔ اس کی آنکھوں میں آنسو تھے۔ میں عجیب سی کیفیت کا شکار ہوگیا۔ میری سمجھ میں نہیں آیا کہ کیا کروں۔ اس لڑکی کو تسلی دوں یا اپنا وہم دور ہونے پر خوشی کا نعرہ لگاؤں۔ میں ایک لفظ نہ بول سکا اور اٹھ کر گھر چلا آیا۔

میں گھر میں داخل ہوا تو بیوی نے مسکراہٹ سے استقبال کیا۔ میں صوفے پر گر گیا۔ بیوی رات کا کھانا بنا رہی تھی۔ میں کچھ دیر اس بوڑھے اور اس کی پوتی کے بارے میں سوچتا رہا۔ یاد کرنے کی کوشش کی کہ ڈاکٹر کے پاس جانے کے لیے نکلا تھا تو کس دھن میں تھا؟ اس کی عدم موجودگی پر غور کیوں نہیں کیا۔ پھر کچن میں جا کر کھڑا ہوگیا۔

''آپ ڈاکٹر کے پاس گئے تھے۔ کیا بات ہوئی؟'' بیوی نے دریافت کیا۔

''ڈاکٹر کی بات چھوڑو۔ ایک حیرت انگیز بات سنو۔ وہ بوڑھا جو روزانہ مجھے نظر آتا تھا، وہ آج نظر نہیں آیا۔'' میں نے اسے آگاہ کیا۔

''واقعی؟ یہ تو بہت اچھی خبر ہے؟'' بیوی نے خوشی کا اظہار کیا۔

''ہاں۔ میں واپس آیا تو وہ بینچ پر نہیں بیٹھا تھا۔ ایک لڑکی بیٹھی تھی۔ اس نے بتایا کہ وہ بوڑھا اس کا دادا تھا۔ اس کا انتقال ہوگیا ہے۔ وہ میرا وہم نہیں تھا۔'' میں نے جلدی جلدی بتایا۔

پھر مجھے خیال آیا اور میں نے چونک کر کہا، ''لیکن وہ حقیقت میں وجود رکھتا تھا تو تمھیں کیوں نظر نہیں آتا تھا؟''

اس کے بعد میں اور میری بیوی کئی منٹ تک خاموشی سے ایک دوسرے کو گھورتے رہے۔

پھر ہم دونوں نے کھڑکی کا رخ کیا۔ سورج ڈھل چکا تھا اور اسٹریٹ لیمپس کی تیز مصنوعی روشنی پھیلی ہوئی تھی۔

میں نے بیوی سے کہا: ''وہ دیکھو۔ وہ لڑکی بدستور بینچ پر بیٹھی ہوئی ہے۔''

بیوی کے چہرے پر نامانوس سا تاثر ابھرا۔ اس نے میری طرف رخ نہیں کیا۔ وہ باہر دیکھتی رہی۔ پھر ہولے سے بولی، ''کون سی لڑکی؟ بینچ تو خالی ہے۔''

تھڑے کا افسانہ

___اسرار احمد شاکر___

ڈاکٹر کمال انجم ادیب وہ کیسے بنا؟ یہ راز تو اس وقت کھلا جب ''تھڑے کا افسانہ'' کے عنوان سے اس کی ایک بھدی سی کہانی نہ چاہتے ہوئے بھی کسی بڑے اخبار کی زینت بن گئی تھی اور وہ خوشی کے مارے بے حال ہوا تھا۔

میں اسے تب سے جانتا ہوں، جب اس کے والدین نے اس کا نام کمال خان رکھا تھا۔ سکول کے زمانے میں اس کے ہم جماعت اسے کمالو کہہ کر پکارتے تھے۔ کمال انجم وہ تب بنا، جب اس نے شہر کے معروف کالج میں داخلہ لے لیا تھا۔ یوں کمال خان سے کمالو اور کمال انجم کے بعد ڈاکٹر کمال انجم ادیب بننے تک کا سفر اس کے لیے ہوا کے جھونکے کی مانند تھا۔ ایک ایسا جھونکا جو اس کے تمام تر ماضی کے حسین اور کچھ بھیانک خوابوں کی کہکشاں لیے ہوئے تھا۔ اسی جھونکے کی مہک پانے کے لیے وہ اپنی لائبریری میں مطالعے کی میز کے ساتھ رکھی کرسی پر آنکھیں بند کیے ہوئے نیم دراز تھا۔

میں جیسے ہی اس کی لائبریری میں داخل ہوا، اس کے اردگرد کچھ اوراق بکھرے پڑے تھے۔ سامنے مطالعے کی میز پر کوئی چار صفحات پر مشتمل ایک کہانی پڑی تھی، جو کمال خان کی پیہم محنت کا ثمر دکھائی دیتی تھی۔ اس کے اردگرد کچھ کاغذ بھی بکھرے پڑے تھے، جو اس نے کہانی لکھنے کی مشق کے دوران مٹھیوں میں بھینچ کر ردی کی ٹوکری میں پھینکے تھے۔ یہ کاغذ ٹوکری بھر جانے کی وجہ سے زمین پر گر کر کمرے کے فرش پر پھیل گئے تھے۔ اور وہ کہانی....

جب میں نے اُس سے مطالعے کی میز پر رکھی ہوئی کہانی کے بارے میں پوچھا تو اس نے بتایا کہ یہ کہانی اس نے دن رات کی محنت اور ریاضت کے بعد اپنے جسم کا لہو نچوڑ کر لکھی ہے، جو کہ اس کے نزدیک ماسٹر پیس کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ قصہ اس کے بچپن سے جڑی یادوں کا ماحصل ہے، جس کا حاصل اب تک کی ناکامی کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ بس اتنا کہنے کے بعد وہ تھوڑی دیر خاموشی اختیار کر لیتا ہے.... چپ رہنے کے دوران وہ کبھی نچلے ہونٹ کے دائیں حصے کو کاٹنے لگتا ہے تو کبھی پورا ہونٹ دانتوں تلے داب لیتا ہے۔ اسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ طبیعت میں طلاطم برپا کرتے اپنے جذبات کو

ضبط میں لانے کی بھرپور کوشش کر رہا ہو۔ اسی اثنا میں اس کے رخسار زرد پڑ جاتے ہیں۔ ہونٹ تھرکنے لگتے ہیں۔ اپنی بے نظیر کہانی کو لے کر وہ بے اختیار رو دیتا ہے۔ یہاں تک کہ روتے روتے اس کی ہچکیاں بندھ جاتی ہیں۔ کمال انجم کی یہ کیفیت دیکھ کر مجھ پر بھی رقت طاری ہونے لگتی ہے۔ اس کی تلملاہٹ دیکھ کر ایسا لگتا ہے جیسے اس کے دل پر کسی نے زوردار ضرب لگائی ہو اور وہ شدتِ درد سے تلملا اٹھا ہو۔ چوٹ اتنی شدید ہو کہ اس کی آنکھوں میں امڈتا طوفان، اس کی پلکوں کو بھگوتا ہوا باہر کی جانب چھلک پڑا ہو، یوں جیسے سندھ سرکار کے آہنی وار سے ٹوڑی بند ٹوٹا تھا اور سیلاب کا پانی طوفان کی مانند غریبوں کی بستیوں کی جانب لپک کر انہیں تاراج کر گیا تھا۔ مجھے اس کے دل کی دنیا بھی اُسی طرح تاراج ہوتی دکھائی دیتی ہے۔

دراصل اس کے ماضی سے جڑا اصل قصہ یوں ہے کہ اِس سے پہلے وہ اپنے بچپن کے بارے میں کچھ نہ جانتا تھا۔ بھلا ہو اس کی ادھیڑ عمر محبوبہ گل بانو کا جس نے اُس کے بچپن سے لے کر اب تک کی پوری کہانی اُسے ازبر کرا لی تھی۔ وہ اپنی ادھیڑ عمر محبوبہ کی اس سے بے پناہ محبت کا ذکر بھی بڑی وارفتگی کے ساتھ کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے، محبت اگر سیکھنی ہو تو کوئی ادھیڑ عمر کی خواتین سے سیکھے۔ نوخیز چھوکریوں کے مقابلے میں ان میں شرمیلا پن کم ہوتا ہے۔ عمر کے لحاظ سے ان کے ذہن میں پختگی اور طبیعت میں ٹھہراؤ سا آ جاتا ہے۔ بے پناہ بے تکلفی کے سبب ایسی عورتیں باتوں باتوں میں آدمی کو پیار کے محض چار حروف کے عوض محبت کے چار سو گُر سکھا دیتی ہیں۔ ادھیڑ عمر خواتین کی تعریف کے بعد وہ پہلو بدلتا ہے اور پھر اپنی محبوبہ کی توصیف میں مگن ہو جاتا ہے۔ وہ مسحور کن انداز میں کہتا ہے کہ جب اس کی ادھیڑ عمر محبوبہ اسے ٹٹولتی ہے، اپنی بھاری بھرکم بانہوں میں لے کر اسے بھینچنے لگتی ہے، تو میرے جسم کا پورا عرق نچڑ کر اس کے پیاسے وجود کے انگ انگ میں شامل ہو جاتا ہے۔ اور پھر تشنگی رفع ہونے کے بعد جب وہ جانے لگتی ہے، سچ پوچھو تو میری حالت اس کورے کاغذ جیسی ہو جاتی ہے، جسے میں روز مٹھی میں بھینچ کر ردی کی ٹوکری میں پھینک دیتا ہوں۔

یہاں آ کر ایک بار پھر اس کے جسم پر رعشہ طاری ہونے لگتا ہے۔ وہ تھوڑی دیر چپ رہنے اور پھر سنبھلنے کے بعد اپنے ماضی کی اس رات کا قصہ چھیڑ دیتا ہے، جب اس کی محبوبہ اس کے لیے دیسی گھی میں بھنا ہوا سرسوں کا ساگ اور جوار کی روٹی تیار کر کے لے آئی تھی۔ دیسی گھی میں بھنا ہوا سرسوں کا ساگ اس نے مزے لے لے کر کھایا تھا۔ سالن اور روٹی کا ذائقہ بتاتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ سالن کا سواد اور روٹی کی لذت ایسی تھی جیسے آسمان سے اترا ہوا دسترخوان ہو۔ کھانا تناول کرنے کے بعد وہ نیم مدہوشی کے عالم میں اس کے زانوں پر لیٹ گیا تھا۔ وہ رات خوش گوار ہونے کے باوجود کتنی مہیب تھی؟ جب اس کی ادھیڑ عمر محبوبہ نے کہانیوں کی الف لیلہ چھیڑ رکھی تھی۔ ان کہانیوں میں اس کی ماں کی موت کا قصہ بھی شامل تھا جو

رات کے نہ جانے کس پہر اس کی سماعتوں سے ٹکرایا تھا۔ تب گل بانوں اپنی کھردری انگلیوں سے اس کے بدن پر ہاتھ پھیر کر گدگدی کر رہی تھی جب کہ کمال خان کا سر سرشاری کے عالم میں اس کی موٹی تہہ دار زانوں پر دھرا تھا۔

گل بانو نے اسے یہ بھی بتایا تھا کہ ''وہ عورت جس نے اسے جنم دیا تھا، زچگی کے دوران دردِ زہ کی تاب نہ لاتے ہوئے چل بسی تھی۔'' اور وہ.... وہ میری ماں کی موت پر آہ بکا کرتے اماں کے ورثا کی آہوں اور سسکیوں سے بے نیاز میرے رخساروں کو بڑے پیار سے دھیرے دھیرے کھینچ رہی تھی۔ ایسا کرتے وقت اس نے یہ کبھی نہ سوچا تھا کہ وہ جس بچے کو اتنا پیار کر رہی ہے، عمر کے کسی حصے میں وہ اس کی راتوں کا رفیق ہوگا۔ گل بانو کی زبان سے، بچپن ہی میں اپنے بے آسرا ہونے کی کہانی کا حال سننا میرے لیے کسی قیامت سے کم نہ تھا۔ مزید اس نے میرے یتیم ہونے کی کہانی بتاتے ہوئے کہا تھا کہ:

ہم جس گاؤں میں رہتے تھے، اس کے دامن میں بہت بڑے جاگیردار کی حویلی تھی۔ عالی شان حویلی کے کوٹ کے پہلو میں ایک چھوٹی سی ڈسپینسری تھی۔ دو کمروں پر مشتمل اس اسپتال میں ایک ڈاکٹر اور نرس کے سوا دیگر عملہ نہ تھا۔ نہ جانے کب اسپتال کی عمارت پر قبضہ ہوا اور کب ان دونوں ڈاکٹرز کو گاؤں بدر کیا گیا تھا؟ جب کہ اسپتال کو اناج اور کھاد ذخیرہ کرنے کی خاطر، جانوں جاگیردار کی حویلی والے کوٹ کے احاطے میں شامل کر لیا گیا تھا۔ اس رات .... جب میری ماں کو دردِ زہ کی تکلیف ہوئی تھی، اسی جاگیردار کے گاؤں والے اسپتال لایا گیا تھا، جو پورے علاقے کا اکلوتا اسپتال تھا۔ لیکن جب میری ماں کو وہاں لایا گیا، تب وہاں کسی ڈسپینسری کا نام و نشان تک نہ تھا۔ جانوں جاگیردار کی حویلی کی بیرونی دیوار کے پہلو میں بیل گاڑی پر پڑے پڑے میری ماں نے زچگی کی اذیت ناک تکلیف سے گزر کر مجھے جنم دیا تھا۔ وہ لمحہ .... جب مجھے اپنی ماں کے پیٹ سے باہر آئے ابھی تھوڑی ہی دیر ہوئی تھی، میری ادھیڑ عمر محبوبہ میرے گرم، گیلے اور گورے چٹے گال کھینچ رہی تھی.... آخری بار، جب میری ماں نے بڑی حسرت سے میری طرف دیکھا تھا۔ مجھے اپنی بانہوں میں لینے کے لیے اس نے ابھی دونوں ہاتھ اٹھائے ہی تھے کہ ایک زوردار ہچکی نے اُس کی اِس آس پر پانی پھیر دیا تھا۔ اس کی سانسوں کی مالا ٹوٹ چکی تھی.... اس کے دونوں ہاتھ مجھ تک پہنچنے سے پہلے ہی نیچے لڑھک گئے تھے۔ گل بانو کہتی ہے کہ وہ اپنے بچپنے اور تمہاری معصومیت میں قدرے زیادہ محو تھی۔ اس دردناک منظر اور ساتھ آئے لوگوں کے رونے دھونے کا اس پر کچھ اثر نہ ہوا تھا، البتہ مری ہوئی میری ماں کی آنکھیں کھلی دیکھ کر وہ ڈر گئی تھی۔ وہ آنکھیں.... جو اس کے بقول مرنے کے بعد بھی گویا میرے چہرے پر مرکوز تھیں۔ اس نے اپنی بات پوری کرتے ہوئے جب آخری جملہ کہا تھا، میری آنکھوں سے بے اختیار آنسوں بہہ نکلے تھے۔ اپنی ماں کی موت کی درد بھری کتھا سن کر میں اپنا آپ کھو بیٹھا تھا۔

اپنی ادھیڑ عمر محبوبہ کی زبانی اپنی یہ کہانی سن کر میں سکتے میں آ گیا تھا۔ پہلی بار مجھ پر میری ماں کی وفات اور اپنی یتیمی کا راز فاش ہوا تھا۔ گل بانو نے جب اسپتال کی سرکاری عمارت پر جانوں جاگیردار کے غیر قانونی قبضے اور میری ماں کے ساتھ پیش آنے والے اُس اندوہ ناک واقعے کا پردہ چاک کیا، جس کے نتیجے میں میری ماں کا انتقال ہوا تھا۔ یقین مانیے.... اس جاگیردار کے خلاف نفرت میری رگوں میں خون کی طرح بہنے لگی تھی۔ اس کے بعد جب بھی گل بانو نے میرے وجود میں اترنے کی کوشش کی، مجھے جذبات سے عاری پایا۔ کئی بار اس نے اپنے کھردرے ہاتھوں کی موٹی سی انگلیوں کی پوروں سے میرے انگ انگ کو چھیڑ کر میرے تن من میں آگ لگانا چاہی مگر میرا امزاج اس قابل نہ رہا تھا کہ اس کے جسم سے خارج ہونے والی برقی رو اسے چارج کر دیتی۔ اُس نے کئی بار میرے دل کے تار چھیڑے، لیکن ٹوٹی ہوئی سارنگی سے کسی سُر، ساز کی جستجو لاحاصل تھی کہ میری ماں کے ساتھ پیش آنے والا حادثہ میرے حواس پر سوار ہو چکا تھا۔ بس ایک ہی منظر میری نگاہوں میں گھومنے لگا تھا۔ وہ یہ کہ میں جدھر بھی دیکھتا، اپنی ماں کی موت کا منظر نظروں میں آ جاتا۔ یہاں تک کہ اب مجھے اپنی ادھیڑ عمر محبوبہ گل بانو بھی دردِ زہ کی تکلیف میں مبتلا دکھائی دیتی۔ مجھے گاؤں کی ہر عورت مناسب طبی امداد نہ ملنے کی وجہ سے جانوں جاگیردار کی حویلی کے باہر بیل گاڑی پر کراہتی اور زچگی کے دوران دم توڑتی ہوئی نظر آتی تھی۔ اس خونخوار حویلی کے باہر، میں خیالوں ہی خیالوں میں اپنے جیسے کئی بچے یتیم ہوتے ہوئے دیکھنے لگتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جانوں جاگیردار کے خلاف میرے دل میں انتقام کی آگ جل اُٹھی تھی۔ اس لیے میں نے گاؤں کی ہر عورت کی خاطر، اپنی ادھیڑ عمر محبوبہ گل بانو کی زندگی کو محفوظ بنانے کی خاطر، اپنی جدوجہد کا آغاز کیا تھا۔ جانوں جاگیردار کے زیرِ قبضہ، دو کمروں پر مشتمل چھوٹی سی ڈسپینسری کی بازیابی اور جاگیردار کی اصلیت بے نقاب کرنے کی خاطر میں نے یہ کہانی لکھی تھی، جسے میں مختلف اخبارات میں چھپوانے کی سر توڑ کوشش کے باجود ناکام رہا تھا۔ کہانی کا پلندہ میرے مطالعے کی میز پر دھرا تھا۔ میں اسے دیکھ کر رونے لگتا، کبھی میز پر پڑی کہانی کے اوپر سر رکھ کر اپنی بے بسی پر آنسوں بہاتا، مگر مایوسی کے سوا کچھ بھی نہ کر پاتا تھا۔ اگرچہ شہر کے معروف ادیب نے بھی میرے افسانے کا معیار دیکھ کر اُسے چھپوانے کے جتن کیے، پر کامیابی نہ ہوئی، بالآخر اس نے مجھے نئی کہانی لکھنے کا مشورہ دے ڈالا تھا۔

کمال خان نے بتایا کہ، یوں تو نئی کہانی لکھنے کی تجویز مجھے بہت بھائی اور میرے اندر کا فن کار مجھے دوسری کہانی لکھنے کے لیے اکسانے لگا، مگر اُس کہانی کے بعد کوئی اور کہانی لکھنا میرے بس کی بات نہ تھی۔ کئی روز کی مسلسل مشق کے باوجود ایک بھدی سی تحریر تخلیق پائی تھی، جسے میں نے ''تھڑے کا

افسانہ'' کے عنوان سے اشاعت کے لیے بھیجا تھا۔لیکن یہ کہانی بھی کسی اخبار میں جگہ نہ بنا پائی۔آخرکار تھک ہار کر میں اپنی نئی کہانی کا مسودہ بھی شہر کے معروف ادیب جو کہ میرے استاد بھی تھے،کو دے کر مایوسیاں سمیٹے ہوئے گھر کو لوٹ آیا تھا۔

کمال خان نے یہ بھی بتایا کہ اخبار کا مطالعہ میرے معمولات میں شامل ہے۔اگلے دن معمول کے مطابق جونہی میں نے اخبار اُٹھایا،میری نظر ادبی صفحے پر چھپی اپنی کہانی پر پڑی۔ملک کے بڑے اخبار میں اپنی کہانی کی اشاعت دیکھ کر میں اچھل پڑا۔اخبار لہرا لہرا کر اپنے دوستوں کو دکھانے لگا تھا کہ یارو دیکھو''تھڑے کا افسانہ'' کے عنوان سے میری کہانی ملک کے بڑے اخبار کی زینت بن گئی ہے۔میں کہانی کار بن گیا ہوں۔وہ خوشی سے اخبار لہراتا اور کہانی اپنے دوستوں کو دکھاتا جاتا تھا۔پھر یوں ہوا کہ اچانک اس کے ایک دوست کی نظر کہانی کار کے نام پر پڑی۔اس نے اخبار اُٹھا کر کمال خان کے منہ پر دے مارا،اور چلا کر کہا:

''ابے اندھے.... یہ کہانی تم نے نہیں، بلکہ کسی ڈاکٹر کمال انجم ادیب نے لکھی ہے۔''

''ڈاکٹر کمال انجم ادیب۔'' پہلے پہل تو وہ چکرا گیا۔لیکن جب سنبھلا تو اپنے نام کے ساتھ'ڈاکٹر' کا سابقہ اور'ادیب' کا لاحقہ دیکھ کر ششدر رہ گیا تھا۔وہ اس بات پر حیران تھا کہ اس کی لکھی ہوئی کہانی،کسی اور کے نام سے کیسے چھپ گئی ہے؟ وہ منہ لٹکائے ہوئے اپنے اس ادیب استاد کے پاس پہنچا،جو اس کے افسانوں کی اصلاح کیا کرتا تھا۔

استاد دور سے ہی اس کی بے چینی بھانپ گیا تھا،کیوں کہ یہ کیا دھرا سب اس کے استاد کا تھا۔کمال خان جیسے ہی اس کے قریب آیا.... شہر کے معروف ادیب اور اس کے استاد نے اس کے کان میں سرگوشی کرتے ہوئے کہا:

''بیٹا گھبراؤ نہیں.... یہاں بندے کا کام نہیں....نام دیکھا جاتا ہے۔آئندہ تم اسی نام سے کہانی لکھنا،امید ہے چھپ جائے گی۔''

کمال خان اپنے استاد کی بات سمجھ چکا تھا۔

وہ اسی نام سے اپنا پہلے والا شاہکار افسانہ چھپوانے کی خاطر گھر کی جانب دوڑ پڑا۔گھر پہنچنے کے بعد'ڈاکٹر کمال انجم ادیب' کے لیے افتاد مگر یہ آن پڑی تھی کہ اس کے ماسٹر پیس افسانے کا مسودہ اس کی ماں کے غم میں بہتے آنسوؤں کی زد میں آ کر بڑی حد تک ضائع ہو چکا تھا۔

□

ایمرجنسی میں لکھی کہانی

ــــ فرخ ندیم ــــ

اس سے پہلے کہ راوی کچھ لکھتا...

ایک دھماکہ ہوا۔۔۔اور زندگی ٹوٹ کر یوں ب۔کھ۔ر۔ی جیسے طوفانی زلزلوں سے لرزتی بکھرتی انسانی بستیاں اپنے پرکھوں کی ہڈیاں تک ہلا دیتی ہیں۔ایک دوسرے کے پیچھے ملکی،غیر ملکی اور نجی ٹیلی ویژن سپیکر پھاڑ پھاڑ کر چیخ رہے تھے کہ الاماں چوک میں آس پاس کی عمارتوں کے پ۔ر۔خ۔چ۔ے اُڑ چکے ہیں۔۔۔سب پیچھے ہٹتے جاؤ۔۔۔آگے کی طرف موت ہے۔۔۔گویا صور پھونکے جانے کے بعد موت نے مسکراتی قینچی انگلیوں میں لیے نئے قبرستان کا فیتہ کاٹ دیا ہو۔دوام بخشنے والی سب دعائیں دھول اور دھوئیں میں بکھرتے انسانی اعضا سے لپٹی سینہ کوبی کرتی کچی پکی سڑکوں پر ایسے گرتی ہیں جیسے رنگ برنگے زخمی پرندے ایک دوسرے کے پیچھے گردنوں اور چونچوں کے بل گرتے ہیں۔

کچھ لوگ،یعنی وہ لوگ جو علت و معلول کے آپسی رشتے کو پہچانتے تھے،جانتے تھے کہ ایک جیسی اَنہونیوں کی بھرمار میں یہ خون آلود اچانکے کوئی نئی رسم نہیں۔ان کے مطابق،ہر کہانی کے پیچھے ایک کہانی ہوتی ہے۔پلاٹ اور کہانی کے کرداروں کا رشتہ مقدر پرست نہیں ہوتا بلکہ کسی محرک کسی سبب سے مشروط ہوتا ہے،وہ،کچھ لوگ،جانتے تھے لیکن اکثر خاموش رہتے تھے۔ایک دوسرے کے پیچھے یہ لوگ مڑ مڑ کر اُدھر پیچھے کی طرف دیکھتے تھے،تمام کڑیاں وہیں جا ملتی تھیں جسے عرف عام میں نوگوایریا کہتے ہیں۔ایک دوسرے کے پیچھے چھپتے یہ لوگ سوچتے سمجھتے تھے لیکن یوں چپ تھے جیسے اب کوئی ترکیب نحوی کوئی جملہ زبان سے ادا ہو نہ سکے گا۔یوں،جیسے زبان کی طاقت سلب ہو چکی ہو اور مترادف اور متضاد الفاظ دھماکوں میں ایک دوسرے کے پیچھے جھلس کر ختم بے وقعت ہو چکے ہوں۔بولنے والے بولتے نہیں تھے کہ جب عام انسانی زندگی ایک دوسری کے پیچھے یوں قدم قدم مَرگھٹ میں اس طرح اُترے کہ پھر کبھی واپس نہ آئے تو مطلب پلاٹ کامیاب یعنی نتیجہ خیز رہا۔البتہ کچھ لوگ خاص طور پر وہ لوگ،جو کسی ڈر کے سبب،بات گھما پھرا کر کرنے والے تھے،یہ بھی کہتے سنے گئے کہ جب آزاد تجارتی منڈیوں کی ثقافت میں قدریں قیمتوں سے رگڑ کھاتی بارودی ہونے لگیں تو جسم دیوانہ وار بٹوارہ ڈھونڈتے ہیں اور ہم سادہ لوح یہ سمجھتے ہیں کہ سب قسمت کا کھیل ہے۔خیر۔

تو،دھماکہ ہوا اور کئی من جسمانی ملبہ چھوٹی بڑی سفید کالے شیشوں والی گاڑیوں پہ اس شدت سے

سرخ تھپڑ برسانے لگا کہ سب کی سب اُلٹے ٹائروں کی چیخیں نکالتے اور بیک مرر کے سہارے ایک دوسرے کے پیچھے مُڑتے ہوئے ورکشاپوں میں کھانس کھانس کر سانسیں بحال کرنے لگیں۔ ہمیشہ کی طرح ہر طرف ایک طرح کی آوازیں گونگتی تھیں۔ ''پیچھے ہٹو... پیچھے ہٹو... پیچھے ہٹو''... اور... پیچھے ہٹتے ہوئے کچھ لوگوں کی آوازیں ''بھئی اور کتنا پیچھے ہٹیں...؟'' سرکاری عمارتوں کی بڑی بڑی دیواروں سے ٹکرائیں اور نیچے گر کر ایک دوسرے کے پیچھے دم توڑ گئیں۔ اس کے ساتھ ہی زمین کے اس دہشت زدہ خطے کی سڑکیں سنسان ہوگئیں۔ کچھ سمجھ آنے سے پہلے ایک آندھی چلی اور شہر کے تمام چھوٹے بڑے گھروں کی چھوٹی بڑی کھڑکیاں ایک دوسرے کے پیچھے ایک دوسرے سے ٹکراتی بند ہونے لگیں۔ کچھ لمحے تو راوی بھول گیا کہ وہ کچھ لکھ رہا تھا۔ اپنی جگہ، اپنے حصے کی زمین سے، یوں چپک گیا جیسے اس پر سکتہ طاری ہوگیا ہو۔ جب، پچھلے پہر، آندھی تھمی تو اس نے سراسیمگی دور کرنے کو گلی میں کھلتی کھڑکی کے پٹ لرزتے ہاتھوں سے کھولنے کی کوشش کی، کھڑکی کھلنے کی آواز نے شہر کی تمام چھوٹی بڑی کھڑکیوں کے باہر قطاروں میں کھڑے ہزاروں پہرے داروں کی رائفلوں کا رخ یوں اپنی طرف موڑ لیا جیسے دشمن کی بارودی پناہگاہ دریافت ہوچکی ہو۔ دیوار کے ساتھ جڑتے ڈرتے، راوی، قلم ہاتھ میں لیے کھڑکی سے باہر جھانکتا ہی ہے تو ایک دوسرے کے پیچھے تمام رائفلوں کے پرانے بٹ اس کی ناک جھنجھوڑ کر یوں بولتے ہیں جیسے ہارر فلموں میں جن بھوت کثیرالاصواتی زبان میں بولتے ہیں، ''پاگل تو نہیں ہو تم! ٹی وی نہیں دیکھتے؟ پیچھے ہٹو۔ ایمرجنسی لگ چکی ہے۔۔۔ صدرِ مملکت نے ایمرجنسی لگا دی ہے''۔ اس کے ساتھ ہی گھروں کی کھڑکیاں کثیرالاصواتی بریکنگ نیوز جاری کرتی ہیں جن میں لفظ ایمرجنسی خاص طور پر دہرایا جا رہا تھا۔ ہزاروں زبانوں سے ادا ہوتے لفظ ایمرجنسی کا دھما کہ اتنا شدید تھا کہ ایک چھلانگ لگا کر راوی نے کمرے میں پیچھے کھڑی کم سن رجائیت کی آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ دیے۔ اسی افراتفری میں قلم راوی کے ہاتھ سے پھسلا اور کچھ کھو جانے کا گہرا ارتعاش پیدا کرتے پچھلی دیوار سے لگ گیا۔ دھماکے کی خوفناک دھمک سے بجلی غائب ہوچکی تھی اور اب اس حواس باختہ کمرے میں چنگھاڑتا ہوا اندھیرا یوں تھا جیسے سکون اور روشنی نام کی کبھی کوئی شے تک نہ رہی ہو۔ اس گھپ اندھیرے میں (سلو موشن میں) پیچھے کی طرف چلتے ہوئے اس قلم تک پہنچنے میں وقت اتنا زیادہ لگ گیا کہ تخیل میں ساخت پزیر کہانی کے پلاٹ، اسلوب اور زبان میں ربط جاتا رہا۔ کھڑکی کھولنا خطرے سے خالی نہیں تھا۔ ایمرجنسی کے دور میں اسی پچھلی دیوار سے لگا راوی دہشت بھرے کمرے میں بیٹھا کہانی بحال کرنے لگا۔ ہاں، دو کرداروں کی کہانی تھی، جاں بخش سناٹے میں اس نے پنجوں کے بل بیٹھے بیٹھے پیچھے دیوار سے سر ٹکایا تو یاد آیا۔ پیچھے مڑ کر دیکھنا کس قدر اذیت ناک ہے۔ اس کے پسندیدہ کردار اپنی ست رنگی کہانیوں سمیت ارتقا پسند ہوتے۔ مگر عصری صورت حال یکسر مختلف تھی۔ اس ایمرجنسی میں، کھڑکیاں دروازے بند ہونے سے حالات بدل چکے تھے۔ آنکھیں موند کر اس نے پیچھے مُڑ کر دیکھنا شروع کیا تو کہانی کرداروں اور جزئیات سمیت الٹے پاؤں

پیچھے کی طرف چلتی دکھائی دی، یوں جیسے انجام سے شروع ہوتی آغاز تک لمحہ لمحہ سکڑتی جا رہی ہو۔ بے اختیار، اس کہانی کا راوی اسی تاریک کمرے میں بیٹھا بیٹھا ماضی کی طرف وقت پھلانگتا اسی جگہ پہنچ گیا جہاں سے کہانی کے کرداروں نے پلاٹ کی پہلی منزل طے کرنا تھی۔ اُلٹے پاؤں سوچتا ہوا وہ مٹی سے بنے چولہے کے گرد دو مٹیالے انسانوں کو پہچاننے کی کوشش کر رہا تھا۔ ہاں یہی وہ کردار تھے جنہیں راوی نے وقت کے بہاؤ کے ساتھ چلنا سکھانا تھا۔ ایک ڈرامائی تشکیل میں کرداروں کو ارتقائی انداز سے آگے بڑھنا تھا۔ راوی نے سوچا تھا کہ ڈرامائی تشکیل اور عکس بندی کے لیے اس بار کہانی آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار کو دی جائے گی۔

(ان دو کرداروں کا تعارف کچھ یوں ہے کہ ان کا علاقہ تھل ہے۔ ان دونوں کے علاقائی نام سچل اور سنگھی ہیں۔ دونوں کا رنگ سانولا اور عمر برابر کی خوبصورت۔ شادی کے بندھن میں محبت شرط ٹھہری۔ ایک دوسرے کے لیے جذبات و احساسات میں خوشحال۔ عورت (سنگھی) بڑی حویلیوں کی پیچھا کرتی آنکھوں سے بے حد تنگ۔ مرد تنگ دستی سے بیزار۔ دونوں جانتے ہیں کہ حویلی کا دیا ہوا قرض جو مرد نے شادی کے لیے اٹھایا تھا، گوٹھ میں سر اٹھانے نہیں دے گا۔ ان کی کل کائنات، جھگی کے علاوہ، کچھ صحرائی گیت اور ریت ماری کہانیاں، ایک عدد اونٹ تھا جواب مارا جا چکا ہے۔)

راوی کے خیال میں کسی خاندان یا فرد کے معاشی قتل کے لیے طاقتور لوگ کسی بھی حد تک جا سکتے ہیں۔ غلامی کی روایت ہر حال میں قائم رہے، طاقت پرستی کی سب سے مقبول اور سب سے قدیم یہی روایت ہے۔ ایک نہیں، ایسے ہزاروں کردار ہیں جو اپنی زندگی کی تمام رعنائیاں اونچی حویلیوں کو دیتے بوڑھے ہو جاتے ہیں اور جب ان میں سے کچھ لوگ اپنا راستہ الگ کرنا چاہتے ہوں تو انہیں روایت کا باغی قرار دے کر نشانِ عبرت بنا دیا جاتا ہے۔ بہرحال، یہ وہ سیاق و تناظر ہے جو افسانے یا کہانی میں براہ راست شامل نہیں ہوسکتا۔ اسے کہانی کی روانی میں لمحہ بہ لمحہ کہیں محسوس اور کہیں غیر محسوس انداز، کہیں متن کی بالائی اور کہیں زیریں لہروں میں بہنا ہے۔ جب اس کہانی کا آغاز ہوتا تھا تو راوی کے ذہن میں سیٹنگ کچھ اس طرح کی تھی؛

مقام: کچا سا لیکن صاف ستھرا گھر،

وقت: شام ڈھلے،

موسم: مکمل جاڑے سے ذرا پہلے۔

جونہی راوی اپنی ہی کہانی کے آغاز تک پہنچتا ہے اسے وہ مکالمے یاد آنے لگتے ہیں جنہیں وہ لکھنا چاہتا تھا۔

سنگھی ''فکر کیوں کرتے ہو۔۔۔ یہ دہکتی ریت ہمارے تلوے تو جلاتی ہے مگر رفتار تیز اور فاصلے کم کرتی ہے۔''

سچل ''ہم محنت کش ہیں۔ وڈیروں کی بنائی قسمت سے ہارتے ہارتے ہاری ہو گئے۔۔ اسی طرح۔۔۔ ہمارا اونٹ بھی زندگی ہار گیا۔''

سکھی ''مگر اونٹ مَرا ہے نا۔۔۔ تمہارا دل مَرا نہ میری جان۔ ہم لوگ اپنے ہی پسینے سے اپنے جسموں کو ٹھنڈک دینا جانتے ہیں۔ اُمید رکھو سچل، ہمیں اپنے حصے کی کھیتی ضرور ملے گی۔ تم شہر جانے کی تیاری کرو۔ دل لگا کے محنت کرنا، دیکھنا جھالروں سے سجے اونٹ کی مہار تیرے ہاتھ میں ہوگی۔''

سچل ''سنا ہے شہر میں بم پھٹتا ہے تو خون کی بارش ہوتی ہے اور کوئی بیماری بھی ہے ایمر جنسی جو سارے ملک کو لگی ہوئی ہے۔ ایسے میں شہر۔۔۔؟''

''میں نے بھی سنا ہے۔۔۔ لیکن قرض کا طوق پہنے کب تک حاکم کے طویلے میں بندھے رہیں؟ اگر کسی نے ہمارا مقدر لکھا ہے تو اسے میرا دھڑکتا ہوا دل، آنکھوں کے بے حساب رتجگے، میری نسلوں کے عذاب، میرے گوٹھ کی چر چر کرتی چیختی ہڈیاں اور میرے گھر کے خالی برتن۔۔۔ کچھ تو احساس ہوگا اُسے میری بے بس زندگی کا۔۔۔ لگتا ہے وہ کچھ لکھتے لکھتے بھول گیا ہے''

بس۔۔۔ یہی کہانی تھی جو دھماکوں کی وجہ سے جگہ جگہ سے ٹوٹ چکی تھی۔

یہاں، راوی یہ بتانا بھی بھول گیا ہے کہ اس کہانی کی عکس بندی میں جن دو خوبصورت چہروں کا انتخاب کیا گیا وہ اُس وقت ملک کے دو مشہور فنکار تھے جنہوں نے بیسویں صدی کے آخری سالوں وسیع شہرت پانے والے ایک گیت پر ایک خوبصورت رومانوی انداز میں ایک یادگار پرفارمنس دی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے سرمایہ دارانہ ہتھکنڈوں سے مرتی مقامی رومانویت میں روح پھونک دی ہو۔ راوی کا تصور رومانس بھی انسانی آزادی سے مشروط تھا۔ یہ لوک داستانیں، قصے کہانیاں، گیت، ردھم موسیقی اور زمانے بھر کی زہرناکی کے باوجود آزادی سے محبت بھری جھیل سی گہری آنکھیں، اور یہ ہنستے قہقہے لگاتے کردار اور ان کے پری زاد چہرے اور ان چہروں پر بہاروں کھلتے ہونٹ اور ان ہونٹوں پر لکھی تمثیلیں سب جمہوری قدریں ہیں، بقول اس کے۔ گانے کے بول کچھ اس طرح تھے؛

آنکھوں کو آنکھوں نے جو سپنا دکھایا ہے، دیکھو کہیں ٹوٹ جائے نہ

اتنے زمانوں سے جو لوٹ کے آیا ہے، دیکھو کہیں روٹھ جائے نہ

بس، وہ مدھر تحرک ایسا تھا کہ اسی دن راوی نے بے اختیار، سوچنا شروع تھا،،، بلکہ سوچ سوچ کر،،، پاگل ہوتے، جذباتی صداقت اور بامعنی دیوانگی سے گزرتے اپنے آپ کو کمپوز کرتے ایک کہانی بنانے کی کوشش کی، بڑے جمہوری اسلوب سے ایک رومانس لکھنے کی کوشش کی اور اس نے سوچا تھا کہ وہ اس کہانی میں ایک اونٹ تجسیم کرے گا اور اس کی مہار اس سانولے سے ریگستانی نوجوان سچل کے ہاتھ میں دے گا تاکہ وہ محبت اور آزادی کے خوبصورت گیت گاتے اپنے راستوں کی سیاہ بختی دُور کر دے۔ اس کا اپنا ایک اونٹ تھا۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ کسی دشمنی یا رقابت کی وجہ سے رات کو کسی نے اس کو زہر

دے دیا۔ بس دو ہی دنوں میں اونٹ کی بلبلاہٹ پر مکھیاں بھنبھنانے لگیں۔ جس دن اونٹ کا وقت ختم ہوا اسی دن معتوب ریت پر ان دو کرداروں (سکھی اور سچل) زندگیاں مفلوج ہو گئیں۔ راوی کے سامنے سانولا مہاری (سچل) اپنے پرکھوں کی روایتی روحوں کے ساتھ ہزاروں پاؤں گھسیٹتا اپنے حصے کی بارش کی خاطر بڑی حویلی کی غلام گردش کی طرف ہانکا جا رہا تھا۔ اونٹ کی وجہ تجسیم (سکھی) وصل کی بانہوں کو ترس رہی تھی۔ ان کا گھر دن بدن دراڑوں کے شکنجوں میں سکڑتا ہی جا رہا تھا۔ دیواروں کی اوٹ سے مضطرب اور دل گرفتہ کہانی کی یہ رعنائی (سکھی) کونج کی طرح گردن گھما گھما کے ڈوبتے سورج کی طرف دیکھتی تو شام پھیلتے ہی وسوسے راوی کے خیالات و تصورات میں کھنکارتے کہانی کی ساختوں کو مزید گھائل کر دیتے۔ کہانی ٹوٹتی جا رہی تھی اور ریت کی گود میں نڈھال ایک ثقافت کو سانسیں دینا راوی کے لیے مشکل تر ہوتا جا رہا تھا۔ دھماکے اتنے تسلسل سے ہوتے رہے کہ کہانی جڑ ہی نہ پائی۔ اگر کچھ ذہن میں آتا تو پارچوں کی صورت، ایسے جیسے مختلف ٹکڑے ایک دوسرے کے آگے پیچھے اس کے ذہن میں بہنے لگتے، جیسے دھماکوں میں پھٹے اور جھلسے ہوئے کثیر الاصواتی اوراق منہ زور آندھیوں میں اڑتے غائب ہو جاتے ہیں۔ اس دوران سکھی کا کردار ادا کرنے والی فنکارہ جس نے اُس گیت میں مرکزی کردار نبھایا تھا، مزید انتظار نہ کر سکی اور سین سے غائب ہو گئیں، سنا ہے پیچھے اپنی روایت میں گم ہو گئی، اور، ستم ظریفی یہ کہ فنکار صاحب اتنے بدل گئے، اتنے بدل گئے کہ اب وہ توبہ توبہ سر سنگیت سے پردہ کرتے اور اپنی ذات کی تعمیرِ نو کرتے اپنی اصل کی طرف لوٹ گئے۔ اچھا۔

کئی بار راوی کو ایسے محسوس ہوا جیسے اسے فٹس پڑ رہے ہیں۔ سیاق و تناظر اور معروضی ماحول ایبنارمل ہوں تو کسی شخص کی داخلی کیفیات یا موضوعیت کیسے نارمل رہ سکتی ہے۔ بہر حال، ایک وجودی اسیری تھی جو، سیاق و تناظر میں، ہر سو پھیلتی جا رہی تھی۔ راوی، خود بھی، افسانے کہانی میں وجودی دائرے والے پلاٹ کے خلاف تھا۔ یعنی، اس کے خیال میں وہی کچھ نیا، غیر روایتی اور غیر مقلد ہے جو خیال اور اسلوب کے طور پر غیر وجودی ہے۔ کئی بار راوی اپنے تصوراتی طلسم میں خیمہ زن جزئیات نگاری کو اُلٹ پلٹ کر دیکھتا کہ کہیں کوئی بے وقت کا موسم، ہوا رات گرد و غبار کوئی ایسی شر انگیز سرسراہٹ تو نہیں جو اس کی کہانی کو ایک ناپسندیدہ انجام سے ہمکنار کر دے۔ لیکن وہ اس سے آگے نہ سوچ سکا۔ ایسے جیسے قوت متخیلہ نہ چاہنے کے باوجود ایک وجودی دائرے میں مقید ہو کر رہ گئی ہو۔ کیونکہ، آئے روز اسے یوں محسوس ہوتا جیسے دھماکوں کی دہشت بھری سنسنی سے اس کے متن کی رگیں لرزتی ہوئی ٹوٹنے لگتی ہوں۔ انہی اندیشوں کے خوف سے راوی قدم اور قلم دونوں پھونک پھونک کر رکھتا رہا۔ دائیں ہاتھ میں قلم اور بائیں ہاتھ میں ضروریاتِ زندگی کی لمبی فہرست تھی جس کے بوجھ تلے راوی کے سانس لمبے اور قدم چھوٹے ہوتے جا رہے تھے۔ یعنی ایک طرف تصور اور دوسری طرف حقیقت۔ ایک وہ کہانی جسے راوی تجسیم کرنا چاہ رہا تھا اور دوسری طرف وہ ڈرامائی اندوہناکی جس میں وہ خود ایک سماجی انسان تھا۔ اپنے خارج اور داخل کے

درمیان ایک شاقول سے لٹکا راوی اپنے حصے کی زمین کبھی اِدھر کبھی اُدھر تلاش کرتا۔ اس کے دوست شاعر کا کیا خوبصورت جملہ ہے، سکھ یوں ہے نہ یوں۔ کہانی کے شکستہ باطن میں معنی بکھرتے اور بے وقعت ہوتے جا رہے تھے۔ اپنی نام نہاد نجی زندگی کی ترتیب سوچتا تو اُس صحرائی حسن کی ٹوٹتی بکھرتی جزئیات یعنی چوڑیاں، بالیاں اور گجرے ایک دوسرے کے پیچھے اس کی گھائل سی کہانی سے الگ ہوتے اس کی آنکھوں کے سامنے ہواؤں میں غائب ہوجاتے۔ ان کو کیا معلوم کہ راوی کی ذات کے محرکات کے متوازی بہت سارے بارود بھرے سماجی اور سامراجی محرکات ہیں جو ہلکی سی صریر پر بھی اندھادھند ڈرون کردیتے ہیں۔ ایک طرف راوی کو اپنے گھر کی سانسوں کو بچانا تھا تو دوسری طرف معتوب ریت پہ چرچراتی چیختی ہڈیوں کے درمیان معتوب خوابوں کی کہانی لکھنا تھی۔ کہانی یوں تھی جیسے بقا کا مسئلہ ہو، کہانی کی جنگ اس لیے بھی ضروری تھی کہ اس کی شکست بے حسی کی بے لگام وحشت کی جیت تھی۔ راوی کے خیال میں کہانی دہشت گردی کی ضد ہے اور دنیا کی تمام رجعت پسندی کے خلاف مزاحمت بھی۔ اس کا دل چاہتا کہ تمام دہشت گردوں کو، سزا اور جزا دونوں کے طور پر، الف لیلیٰ سے لے کر طلسم ہوشربا تک تمام کہانیاں سنائی جائیں۔ اس کے خیال میں داستان گوئی کا ایک الگ سے چینل ہوتا تو معاشرے میں،،، اگر آپ نے غور کیا ہے تو جس ردھم بھرے گیت کا ذکر کیا گیا ہے اس میں بھی ایک صحرائی کہانی بھی ہے جو راوی کی کہانی کے لیے تحریک ثابت ہوتی ہے۔

پھر اس دھماکے والے دن سے کچھ دن پہلے، جس دن سورج کی لو نکھری نکھری تھی، راوی کھڑکی سے باہر نیلے آسمان پر اڑتے آزاد پرندے دیکھ سکتا تھا، اس نے سی ڈی پلیئر پر پھر وہی وڈیو دیکھی جس میں ملک کے مشہور فن کار کے ساتھ کچھ خوبصورت ماڈلز رقص کرتی نظر آتی ہیں۔ راوی سارا دن اس رقص میں شامل رہا، ایسے جیسے شامل ہونے کا حق ہوتا ہے۔ جھوم جھوم کر اس نے مدھر سروں کے ساتھ رقص کیا اور قدم قدم کہانی ترتیب دی۔ پھر ایک وقت جب اس کے دل پر روشنی کا بوجھ بڑھا تو اس نے کہانی کے (بے معنی) اجزائے ترکیبی کو یوں آواز دی جیسے درختوں پر سے پنچھیوں کو بلاتے ہیں۔ کوئی چھ دن لگ گئے تھے ان تمام الفاظ و معنی کو یکجا ہوتے، ایسے جیسے مٹی پانی آگ ہوا یکجا کرنے ہوتے ایک نامیاتی وحدت ساخت کرتے ہیں۔ ساتواں دن اتوار کا تھ، یعنی آرام کا تھا۔ اس دن وہ تھوڑا ریلکیس تھا۔ وہی مدھر گیت ''آنکھوں کو آنکھوں نے جو سپنا دکھایا تھا'' گنگناتا راوی، خیال ہی خیال میں، آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار کے پاس پہنچا گیا تھا، یعنی اتوار والے دن۔ دونوں کی ملاقات کلفٹن میں ساحل سمندر پر ایک کافی ہاؤس پر ہوئی۔ اس ملاقات میں اس نے، ڈوبتے ہوئے سورج کی لو میں، اپنے تخلیقی کینوس پر سے پردہ اٹھایا۔ یہاں، ساحل سمندر پر، ایک خوبصورتی سے تراشا ہوا اونٹ تھا جس کی مہار اُس سانولے کردار کے ہاتھ میں تھی جس کا نام راوی نے سچل رکھا تھا۔ راوی کا گھر ساحل سمندر سے قریب نہ تھا پھر بھی وہ، دھماکے اور ایمرجنسی سے پہلے، اس کردار سچل کو تخلیق کرتے وقت اپنی چھت سے اس کو رنگ برنگی

جھالروں، ستاروں، شیشوں، گھنگھروؤں اور گھنٹیوں سے سجے دادا کی مہار تھامے دیکھ سکتا تھا۔ سچل نے اونٹ کا نام شاید دادا ہی رکھا تھا کیونکہ کہانی کا سارا بوجھ دادا ہی نے اُٹھانا تھا۔ اس نے آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار کو ساری بپتا سنائی کہ کیسے کہانی پھر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوتی رہی۔ کیونکہ، اس ثقافتی انتشار میں، ہر شے بے اختیار ٹوٹتی جا رہی تھی۔ گھر، دفتر، دھماکے، ایمرجنسی، بریکنگ نیوز، روٹی روزی اور دوسری ذمہ داریوں میں بٹا راوی کہانی پھر سے جوڑنے لگتا تو کوئی نہ کوئی شے ادھوری رہ جاتی۔ واپس ڈوبتے ہوئے سورج کی ڈھلتی ہوئی روشنی میں آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار نے راوی کے چہرے پر لکھی معنی خیز تحریر پڑھتے ہوئے بس یہ کہا تھا کہ حالات بدل چکے ہیں اور کردار بھی ایک طرف ایمرجنسی ہے اور دوسری طرف بم دھماکے۔ یہی ثقافت رائج الوقت ہے۔ جمہوری اور سمتا وادفسوں کاشت کرتی کہانیوں کا دور شاید ختم ہوگیا ہے۔ اب سیاسی بیانوں اور بیانیوں کا بے پناہ زمانہ ہے۔ اب تو اداکاری کی تعریف بھی بدل گئی۔ نان سٹیٹ ایکٹرز اور ڈائریکٹرز کے عہدِ زریں میں، بقول اس ہدایتکار کے، آس پاس کے مشہور و معروف کثیر الاصواتی چہروں میں شاید ہی کوئی مسیحا باقی رہ گیا ہو جو راوی کی کہانی کا اصل ہیرو ثابت ہو اور جو کہانی کو سلسلہ وار مقامی رومانویت سے جوڑتا منطقی انجام تک پہنچا سکتا ہو یا یوں کہہ لیجیے کہ جو کہانی کو تاریخ کے جبر اور انتشار کی وحشت سے آزاد کرا سکنے کی سکت رکھتا ہو۔ دھماکوں کی بیمار ثقافت میں کہانی کے ٹ۔ک۔ڑ۔ے جوڑتے جوڑتے راوی اس قدر نڈھال ہو چکا تھا کہ اب اسے اپنا کام ایک نام نہاد یونانی دیوتا سسی فس کی طرح لایعنی محسوس ہونے لگا تھا۔ ملک کا مشہور فن کار جسے یہ کردار دیا گیا تھا (جس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے) روایتی حقیقت پسندانہ روش اپناتے ہوئے اپنے کثیر الصواتی فن کے ساتھ اتنی زیادہ مراجعت کر چکا تھا کہ پہچان مشکل تھی۔ لباس چال ڈھال، بول چال محاورے چہرے کے خدوخال، دوست دشمن، سبھی کچھ بدل گیا تھا۔ آرٹ فلموں کے مشہور ہدایت کار نے ٹھیک کہا تھا کہ اب دشمن دوست اصل نقل سب بدل گیا ہے۔ صورت حال مزید واضح کرنے کے لیے آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار نے راوی کو ایک وڈیو دکھائی جس میں حرکتِ معکوس نے راوی کے رونگٹے کھڑے کر دیے۔ گیت کے بول کچھ اس طرح تھے ''نہ تو آئے گی نہ ہی چین آئے گا۔'' اس دن اور اس تبدیلی کی گونج دھماکہ خیز ثابت ہوتی ہے جس دن بڑے فنکار ایک بڑے کثیر الاصواتی دائرے میں داخل ہوتے ہیں نئے شناختی نشانات پہن لیتے ہیں۔ بقول آرٹ فلموں کے مشہور ہدایتکار، خوف کے عالم میں کافی سارے فنکار پیچھے ہٹ چکے اور کچھ تو اتنے ڈر گئے کہ پیچھے ہٹتے ہٹتے اسی روایت میں گم ہو چکے جہاں سے انہوں نے نئے سفر کا آغاز کیا تھا۔ ملاقات ختم ہونے کے کوئی دس کلومیٹر بعد وہاں جہاں راوی کی رہائش تھی، الاماں چوک کے پاس؛

ایک دھماکہ ہوا۔۔۔اور زندگی ٹوٹ کر یوں ب۔کھ۔ر۔ی۔ جیسے کسی بڑے کثیر الاصواتی، آسیبی اور تاریخی جبر تلے خواب بکھرتے ہیں، اور خوابوں بھری ہزاروں کہانیاں منتشر ہوتی خلاؤں میں تحلیل ہوجاتی ہیں۔ ایک آسیبی سناٹا اس طرح پھیلتا ہے جیسے انسانی ارتقا میں روشنی نام کا کوئی لفظ موجود نہ

ہو۔راوی نے کمرے کے تاریک کونے میں بیٹھے بیٹھے قلم تلاش کرنے کے لیے ہاتھ پھیلایا۔ایک ہی وقت میں قلم اور کہانی کے دوسرے بھی ہاتھ لگے،مگراب کی بارٹوٹ جانے کا اندیشہ اتنا گہرا تھا کہ وہ سماجی ایمرجنسی سے ہوتا ہوا کئی کثیر الاصواتی کہانیوں سمیت ایمرجنسی کی حالت میں ایمرجنسی وارڈ داخل کرادیا گیا۔پھر وہی آوازیں پیچھے ہٹو، پیچھے ہٹو، پیچھے ہٹو۔رات کے پچھلے پہر جب ہوش آیا تو پچھلی دیوار سے لگے اس کے بستر پر پڑی اَن لکھی کہانی پر لاتعداد سلوٹیں پڑ چکی تھیں۔معلوم نہیں اسے پیاس لگی تھی یا نہیں مگر کوئی اجنبی شیشے کا گلاس تھامے اس کی طرف سے مایوس ہوکر پیچھے کی طرف پلٹ رہا تھا۔حیرانی کے عالم میں اس نے ساتھ کھڑے ایک سٹینڈ کی طرف دیکھا۔گلوکوز کی تھیلی بستر کی دوسری طرف ایک Stand سے لٹک رہی تھی جو اس کے جسم سے نچڑنے والے خون سے بھرتی جارہی تھی۔صورت حال کافی پریشان کن تھی۔اس کی اجازت کے بغیر اس کا خون کیوں نکالا جارہا تھا۔اس نے سر پر ہاتھ پھیرا۔پٹیوں میں لپٹے سر میں یادداشت بحال ہونے لگی۔ پانی پینے سے پہلے اس نے بازو سے سوئی نکالی تھی اور ایک اجنبی ہمدرد نے وارڈ میں شور مچادیا تھا۔ڈاکٹر نرسیں اور اردگرد کھڑے لوگ اس کے اس پاگل پن کو دیکھنے اس کی طرف بھاگے تھے۔اسی افراتفری میں پانی کا گلاس فرش پہ گرا تھا اور ٹ۔و۔و۔ٹ کر دُور دُور تک بکھر گیا تھا۔راوی کا ذہن بھی آزاد تلازمہ خیال سے بندھا فلیش بیک کرتا ہوا معتوب ریت پر چھوٹی سی مصلوب بستی کے ایک چھوٹے سے گھر کے چھوٹے سے دروازے پر دستک دینے لگا جہاں اس کی کہانی کی وہی بیچاری رعنائی جس کا نام اس نے سکھی رکھنا تھا، فاقوں مَر رہی تھی۔دروازہ کھلا تو راوی نے ایک مرجھائے ہوئے مرمریں حسن کو آنکھیں مل مل کر دیکھا۔اس کی دلچسپی کی پروا کیے بغیر سکھی نے سبھی تشبیہ واستعارے ایک ایک کر کے اپنے جسم سے اُتارے اور راوی کی چھاتی پر پھینک دیے۔وہ، الٹے پاؤں، پیچھے کی طرف مُڑنے لگی تو اَن لکھے متن، خیال، آہنگ اور مکالمے راوی کی آنکھوں میں تحلیل ہوکر معدوم ہونے لگے۔اس کے اعصاب کچھ اس طرح تن گئے کہ اس سے رہا نہ گیا۔سارے ماحول میں اس کی آواز گونجی ''ٹھہرو، کچھ دن اور۔۔۔انتظار کرو۔۔۔'' ٹوٹا ہوا یہ جملہ ایک دائرے کی صورت وارڈ میں تیزی سے گھومتا چلا گیا، اس طرح کہ یہ معلوم نہیں ہوتا تھا کونسا لفظ پہلے بولا گیا اور کونسا آخر میں۔اس دائرے کے اندر سے راوی سکھی کو دور ہوتے دیکھ سکتا تھا۔کیونکہ، وہ، سکھی بھی راوی کے حالات جان چکی تھی۔شاید وہ تو ملک کے مشہور اداکار اور اس کی لایعنی رومانوی ریاضت سے مایوس ہوکر سچل کو بھی بھول چکی تھی۔ اُلٹے قدموں آہستہ آہستہ پیچھے ہٹتی چلی گئی اور سناٹوں میں گم ہوگئی۔ اِن للہ وَ اِنَ اِلیہ راجعون۔ یہ وہ جملہ تھا جو اُس دن ایمرجنسی وارڈ میں ختم ہونے والی ہر کہانی کے اختتام پر کہا جاتا۔معکوسی ماحول میں، دونوں ہاتھوں سے راوی نے آنکھیں چھپالیں اور تخیل میں بھاگتا ہوا ساحلِ سمندر کی طرف پلٹا۔یہاں دھول ملا دھواں اتنا تھا کہ راوی واضح طور پر کچھ نہ دیکھ سکا۔ایسا محسوس ہورہا تھا جیسے سبھی قافلے، راستے، آوازیں، سانسیں اور کہانیاں اپنی اپنی روایتوں کی طرف پلٹ چکی ہیں۔اس نے ساحل

سمندر پر سچل کے ساتھ سکھی تلاش کرنے کی کوشش کی (دوسرے لفظوں میں جزئیات نگاری سمیت افسانوی کہانی تلاشنا چاہا)۔لیکن سلوموشن کی طرح ڈوبتے ہوئے سورج کے ڈھلتے ہوئے زرد سائے میں ٹ۔و۔ٹ۔اہوا کینوس تھا، سکھی، اونٹ اور مہاری سچل کی کہانی کی جگہ تو یہ تائب ہوتے اداکار لوگ، اپنے اپنے امیروں عزیزوں کے ساتھ، کچھ امیر زادوں، زادیوں اور وزیروں سفیروں کے ساتھ، کچھ چہروں پر گہری نظریاتی نشانیاں لیے، کچھ بھاری بھرکم یعنی جگہ گھیرنے اور وزن رکھنے والے اسمائے صفات کی چکاچوند لیے، کچھ عبائیں اور امامے پہنے لرزتے، پھسلتے ایک دوسرے سے چپکتے، کچھ بریکنگ نیوز ہانکتے، کچھ مانگتے، کچھ اشتہاروں میں زوروں کی اشتہا بھرتے، کچھ مزید خواب ساخت کرتے، کچھ آسیبی ارادوں کے ساتھ بارودی جیکٹیں پہنے، کچھ ہاتھوں میں فائلیں اور کچھ بندوقیں لیے، ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں، ایک دوسرے میں جمع، ضرب تقسیم ہوتے پیچھے ایک ''کثیر الاصواتی ذہن ساز فعل امر'' پیچھے ہٹو'' سنتے اور پیچھے کی طرف ایسے پلٹ رہے تھے جیسے بقول شخصے رجعت پسند متون، کثیر الاصواتی وجودی دائروں میں، ماضی کی طرف پلٹتے ہیں۔ایسے جیسے مشہور گیت گانے ''نہ تُو آئے گی نہ ہی چین آئے گا'' کی وڈیو میں ہر شے سلوموشن میں پیچھے کی طرف مڑتی، پلٹتی نظر آتی ہے۔مجبوری تھی، مجھ میں بھی الٹے قدموں راوی پلٹا۔اب میں نے وہیں بیٹھے بیٹھے آنکھیں مل مل کر تخیل کے کینوس پر دیکھا کہ کنٹونمنٹ کا عملہ جگہ جگہ بکھری ہوئی جمہوری قدروں کا م۔ل۔ب۔ہ سمیٹنے میں مصروف ہے۔دھول ملی دھند جسے اب سموگ کہتے ہیں، میں، ایک خاکروب نے لکڑی کے تین ٹکڑے اکٹھے کیے پھر ان کو آپس میں جوڑتے ہوئے بولا؛

''ش۔ہ۔ر۔دس کلومیٹر پتا نہیں کیا بنتا ہے۔''

اور یہ سب کچھ۔۔۔میرے کچھ۔۔۔لکھنے سے پہلے ہوگیا۔

رات

(ایک جملے پر مبنی افسانہ)

__ فیصل ریحان __

رات ہے اندھی، کالی اور گمبھیر، جو میری آنکھوں میں سرخ سلاخ کی طرح اتری، میرے سینے میں چھید کرتی دل میں نیزے کی طرح پیوست ہوئی؛ نیند، پرسکون اور اچھے خوابوں والی نیند جانے کب سے رخصت ہو چکی، جانے کب سے میں جاگ رہا، اب تو یاد بھی نہیں، جانے کب سے، میری آنکھیں دیکھ رہی ہیں اندھیرے کی سفاکی، جانے یہ کیسا قہر ہے جو میرے جسم پر ٹوٹا، جس نے مجھے لاچار و بےبس کر چھوڑا اور میں جاگنے پر مجبور ہو گیا، ویسے اسے جاگنا کہنا مناسب نہیں، میں جاگ کہاں رہا ہوں بس ایک عذاب ہے جس میں گرفتار ہوں، ایک ایسا عذاب جس کی اذیت صرف میں جانتا ہوں اور کوئی نہیں جانتا، کہ جو مجھ پر گزرتی ہے، وہ کوئی اور کیسے جان سکتا ہے، بعض غم ایسے ہوتے ہیں جن کا بتانا ممکن نہیں ہوتا، آدمی چاہے بھی تو بیان نہیں کر سکتا مگر، میں بتانے کی کوشش تو کر سکتا ہوں، سو میں اپنے جسم و جان میں برپا اس گہرے درد کی کیفیت بیان کرنے کی سعی کرتا ہوں،؛ یہ اس طرح ہے جیسے قدیم کہانیوں کی جادوگرنی کسی کو ستانے یا مارنے کو ایک گڑیا کے جسم میں بہت ساری سوئیاں چبھو کر اسے کسی خفیہ جگہ میں رکھ دیتی ہے اور پھر اس شیطانی عمل کے شروع ہوتے ہی اس مذکورہ شخص کو اپنے جسم میں تیز اور نوکیلی سوئیاں چبھنے لگتی ہیں اور وہ درد کی شدت سے بےکل ہو ہو جاتا ہے مگر اس کا درد کم نہیں ہوتا، اسے چین نہیں آتا، جب بچپن میں ہم ایسی کہانیاں پڑھتے ہیں تو ہم اس کی کچھ پروا نہیں کرتے، کیونکہ ہم اس درد سے براہ راست معاملہ نہیں کرتے، اسے اپنے جسم پر نہیں آنکتے، اگر میں ایک اور مثال دوں تو کہوں، یوں لگتا ہے جیسے سینکڑوں چیونٹیاں میری رگوں میں چلتی پھرتی ہیں، اور میرے ماس کا ریشہ ریشہ الگ کرتی ہیں، اور میں یوں بےبس ہو چکا ہوں جیسے کوئی کالا دیو میرے سینے پر چڑھا بیٹھا ہے اور اس کے زور سے میرا دم گھٹا جا رہا ہے اور میں سانس نہیں لے پاتا، اب اس سے زیادہ کیا کہوں، میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ رات شہرزاد کی راتوں جیسی ہے، نہیں، یہ کچھ اور ہے، طویل اور پیچیدہ دردوں سے آلودہ ایک خوفناک رات، جو میرے حواس پر چھائی ہے، یہ رات ہے یا کابوس، جس نے مجھے جکڑا ہے اور میں پیچ و تاب کھانے کے باوجود اس سے نکل نہیں پا رہا اور، اور اس نے میرے جسم کو مفلوج کر دیا، لیکن میں جانتا ہوں کہ دنیا میں روز دن نکلتا ہے اور روشنی ہوتی ہے، روشنی جو زندگی کی علامت ہے، خود زندگی ہے، اگر میں شاعر ہوتا تو روشنی کے لیے ایک لافانی گیت لکھتا مگر میں شاعر نہیں اور میری زندگی رات کے عمیق اندھیرے نے ہڑپ کر لی ہے، اور مجھے اس روشنی کے لیے جدوجہد کرنی ہے، روشنی جس کے بغیر زندگی کا کوئی تصور نہیں، روشنی جس کا نہ ہونا موت جیسا ہے، کبھی ایسے لگتا ہے جیسے میں کسی پاتال میں قید ہوں یا پیغمبر یونس کی طرح سمندر کی تہہ میں تیرتی کسی مچھلی کے شکم میں، میرے چار اطراف تاریکی در تاریکی در تاریکی یوں چھائی ہے کہ گمان ہوتا ہے ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہ دینے والا محاورہ میری حقیقی صورتحال میں ڈھل گیا، یہ کوئی لسانی اشتقلہ نہیں؛ رات کے اس مسلسل عذاب نے میرے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت چھین لی اور میں وقت کے احساس سے عاری ہو چکا، میں نہیں جانتا کہ اس وقت دنیا میں کیا وقت ہوا ہے اور یہ وقت اپنے مقررہ وقت پر آیا ہے یا پھر کوئی غیر متوقع وقت آیا ہے جس نے دنیا کو نڈھال کر دیا، میں نہیں جانتا کہ یہ خوشی کا موسم ہے یا غموں کا پہر ہے، مجھے ایسا لگتا ہے جیسے مجھ سے موسموں کا احساس چھن گیا ہے، میں بس یہ جانتا ہوں کہ مسلسل جاگ جاگ کے میری آنکھیں پتھرا گئی ہیں اور میں اب پلکیں نہیں جھپک سکتا، جیسے کسی میت کی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ جائیں، میں اندھیرے میں ادھر اُدھر دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں مگر مجھے کچھ نہیں دِکھتا، البتہ میری آنکھوں میں سلگن بڑھ گئی ہے، تاہم میں یہ جان گیا ہوں کہ میری لڑائی رات کے اس عفریت سے ہے، جس نے میری دنیا تاریک کر دی، جو ڈریکولا کی طرح دانت نکوسے مجھے گھور رہا ہے، اب مجھے مسلسل جاگنا اور اپنے خوابوں کی حفاظت کرنی ہے، اور، اگرچہ میں شاعر نہیں، روشنی کا گیت لکھنا ہے ایک اجلی اور نکھری سحر کا سورج طلوع ہونے تک۔

خوبصورت جذبوں کا امین: علی یاسر

(ادارہ نقاط)

جمال احسانی کا ایک شعر ہے:

اسی مقام پہ کل مجھ کو دیکھ کر تنہا
بہت اداس ہوئے پھول بیچنے والے

علی یاسر کا یوں اچانک ادبی دنیا کو سوگوار کر جانا کسی سانحے سے کم نہیں ہے۔

علی یاسر ۱۹۷۶ء کو گوجرانوالہ راہوالی کے ایک نواحی گاؤں سے تعلق رکھتے تھے۔ بہت چھوٹی عمر میں ہی اسلام آباد چلے آئے اور یہاں کی ادبی اور ثقافتی تنظیموں سے منسلک ہو گئے۔ انھوں نے اپنے ادبی اور معاشی سفر کا آغاز نوے کی دہائی سے کیا اور اکادمی ادبیات پاکستان میں اسسٹنٹ ڈائریکٹر کے عہدے تک پہنچے۔

ان کے ادبی سرمایے میں دو غزلیات کے مجموعے؛ 'ارادہ' اور 'غزل بتائے گی' ہیں۔ انھوں نے اپنی وفات سے کچھ ماہ پیشتر ہی اپنا ڈاکٹریٹ کا مقالہ بہ عنوان ''اردو غزل میں تصورِ فنا و بقا'' ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد کی زیرِ نگرانی مکمل کیا۔ ان کا یہ تحقیقی کام نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد (۲۰۲۰ء) سے شائع ہوا۔

علی یاسر کی اگرچہ غزل کے شاعر تھے مگر ان کے کلام میں نظموں کا بھی وافر ذخیرہ موجود ہے۔ ان کی غزل زندگی کی بے ثباتی اور بقائے دوام کے احساسات سے مملو ہے۔ وہ مشاعروں کی جان تصور کیے جاتے تھے مگر اس کے باوجود تفکر اور تخیلاتی اپج نے ان کے فن میں غیر معیاری پن نہیں آنے دیا۔ عموماً مشاعروں میں غزلوں کا انتخاب فوری اور سطحی نوعیت کے مفاہیم پر مشتمل ہوتا ہے مگر علی یاسر نے اپنے آرٹ کو اس سطحیت سے بچائے رکھا، جس کا منہ بولتا ثبوت ان کے دو شعری مجموعے ہیں۔

۱۷ فروری ۲۰۲۰ء کی صبح انھیں برین ہمبریج کی تکلیف کے باعث ہسپتال منتقل کیا گیا مگر وہ جانبر نہ ہو سکے۔ انھوں نے اپنی بیوہ، تین بیٹے اور ایک بیٹی کے علاوہ پوری ادبی دنیا کو سوگوار کر دیا۔

جدائی کی رتوں میں صورتیں دھندلانے لگتی ہیں
سو ایسے موسموں میں آئنہ دیکھا نہیں کرتے

(حسن عباس رضا)

علی یاسر: ایک خوبصورت انسان، ایک عظیم باپ

___ عمار یاسر ___

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

بچپن سے لڑکپن کے سفر تک انسان کی زندگی میں ایک ایسا وقت آتا ہے جب وہ ماں باپ کے پیار، محبت اور اخلاص کو بہت قریب سے محسوس کرتا ہے اور اس کے برعکس وقت کے نمایاں اثرات اولاد پر گراں گزرتے ہیں۔ سر اور داڑھی کے گرتے سفید بال، بینائی کا کم ہونا، اور گزرتے وقت کی نشانیاں نمدیدہ محبت کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں۔ میں اس بات سے بے خبر تھا کہ میرا اور بابا کا ساتھ میری زندگی کے ایسے موڑ پر ختم ہوگا جب اُن کے آرام کرنے اور خوشیاں دیکھنے کا وقت تھا۔ اس وقت کے آنے سے پہلے ہی قضا ہمارے گھر کی دہلیز پار کر آئی۔

ہمیں خوشی کی طلب تھی خوشی نے قتل کیا
جو زندگی تھی اُسی زندگی نے قتل کیا

میں اکثر بابا کی لمبی عمر کی دعا مانگتا تھا کہ اے اللہ میرا اور بابا کا ساتھ کم از کم بابا اور دادا ابو جتنا ہو پر افسوس ایسا نہ ہو سکا۔

بابا آپ میرے سب سے اچھے دوست تھے، اب آپ کے بعد مجھے کوئی نہیں پوچھتا کہ بیٹا پریشان کیوں ہو۔ میرا کرکٹ میں دل نہیں لگتا، گیٹار کے ساتھ بھی گا نہیں پاتا، ستار کی تار اُنگلیوں کی پوروں سے سوال کرتی ہے کہ کس کو سنانے کے لیے بجا رہا ہے؟

بابا میں آپ کا حساس بیٹا تھا نا، ہسپتال سے تدفین تک میں نے اپنے بڑا بیٹا ہونے کے تمام فرائض سرانجام دیے، احسان نہیں جتا رہا، نہ ہی شکوہ کر رہا ہوں لیکن کیا حساس بچوں کو ایسا بھی کرنا پڑتا ہے؟ میں آپ کے بعد سب کو دلاسے دیتا رہا، دادا، دادی، ماما، چاچو، بہن، بھائی کو سنبھالا پر خود اکیلا سنبھل نہیں پاتا۔ آپ مجھے ہر جگہ ساتھ رکھتے تھے اور دیدارِ حق کو اکیلے چلے گئے، یہ اچھی دوستی نہیں بابا ____

کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

بیادِ علی یاسر

جلیل عالی

کس رات کوئی ہجر بتایا نہیں اُس نے
کس روز نیا شعر سنایا نہیں اس نے

احباب کو دو دن کی نہ دی زحمتِ پُرسش
احسان کسی کا بھی اٹھایا نہیں اُس نے

طے جادۂ فن کرتا رہا اپنی ہی دُھن میں
پیچھے کسی ہم رَو کو ہٹایا نہیں اس نے

ہر دوست کی توقیر بڑھائی دل و جاں سے
دشمن کو بھی نظروں سے گرایا نہیں اس نے

جتنی بھی ملی عمر سلیقے سے بسر کی
پاؤں حدِ چادر سے بڑھایا نہیں اس نے

جو کام کیا روح کی لَو اُس میں سمو دی
سو نام بھی ایسے تو کمایا نہیں اس نے

اظہار میں اک اپنا جدا رنگ نکالا
اوروں کا جھلکنے دیا سایا نہیں اس نے

کس کرب سے قرطاس و قلم پوچھ رہے ہیں
کیوں آج ہمیں ہاتھ لگایا نہیں اس نے

جانا تھا اُسے بھی مگر اِس رنج کا کیا ہو
کس بات کی جلدی تھی بتایا نہیں اُس نے

لگتا ہے وہ لوٹ آئے گا محفل میں اچانک
عالی کبھی یاروں کو بھلایا نہیں اس نے

تعزیتِ علی یاسر
___ علی اکبر عباس ___

دلدار دلدہی تھی تمھاری سرشت میں
شامل ہوئے ہو جا کے شبانِ بہشت میں

کیوں دائمی وداع کا محفوظ فیصلہ
شب درمیاں سنایا تھا خالی نشست میں

چپ چاپ جا کے شہرِ خموشاں میں چھپ گئے
پھرتے ہیں اب پکارتے ہم سنگ و خشت میں

توفیقِ ضبطِ غم نہیں اشکوں پہ کارگر
بے اختیار اشک در آئے نوشت میں

چاروں طرف بہار کا میلہ تو ہے مگر
تجھ سا نہ کوئی پھول ہے دامانِ کشت میں

اللہ تجھ پہ کھول دے ابوابِ مغفرت
مسجد میں بھی دعائیں ہوئیں اور کنشت میں

یاد کا استعارہ: علی یاسر
___ جمیل قمر ___

علی یاسر تُو جہاں میں تھا یگانہ پیارے
تیری ہستی تھی محبت کا خزانہ پیارے

رونے والوں کا ہر اک شہر میں ہے ایک ہجوم
بھیگی پلکیں ہیں یہاں سب کی، ہر اک دل مغموم

تیرے اپنے ہی نہیں ہیں ترے دُکھ میں کھوئے
تیرے مرنے پہ ہیں اغیار بھی کُھل کر روئے

سیلِ غم میری ہی آنکھوں سے نہیں جاری ہے
شہر در شہر ترے غم کی فضا طاری ہے

استعارہ تُو کسی یاد کا لگتا تھا مجھے
دوست تھا تُو، مگر اولاد سا لگتا تھا مجھے

تُو کسی مہکے ہُوئے نُور کا مینارہ تھا
تُو مجھے اپنے 'مدثر' کی طرح پیارا تھا

علی یاسر کے لیے ایک نظم
___ نسرین سید ___

میں ہوں پردیس میں
اور مجھ کو خبر بھی نہ ہوئی
علی یاسر تھا، کوئی شخص
وطن میں میرے
پھول صد رنگ
جو لفظوں کے کھلا دیتا تھا
جو تھا لبریز تمنا سے
محبت سے بھرا
وہی، لوگوں کو جو
گرویدہ بنا لیتا تھا
لوگ جتلاتے ہیں سب
اس سے تعلق اپنا
میں لکھوں بھی علی یاسر
تو بھلا کیا لکھوں
نہ کوئی ربط، نہ رشتہ
نہ تعلق کوئی
نہ کبھی بات ہی کی
ناں کوئی تصویر کھنچی ۔۔۔
اپنی باری پہ سبھی کو ہے چلے جانا، مگر
اس جوانی میں بھلا ایسے کوئی جاتا ہے؟
اے جواں مرگ قلم کار، یہ عجلت کیسی؟
تُو بتا اے مرے فنکار، یہ عجلت کیسی؟
دھوم کیا کیا نہ مچا کر، ہوئے رخصت ایسے
جیسے خوشبو سے بھرا، نرم ہوا کا جھونکا
ایسی فرقت، ایسی رخصت پہ
میں کیا پیش کروں؟
چند اشکوں کے سوا، چند دعاؤں کے سوا
تُو جسے پیارا ہوا ہے، وہی ربِ دو جہاں
اپنی رحمت کی گھٹا، تجھ پہ برابر رکھے
تجھ پہ ہو سایہ فگن اُس کا کرم
علی یاسر، وہ تری قبر منور رکھے

یہ شاعری بھی کیا جادوگری ہے
(علی یاسر کی یاد میں)

امجد اسلام امجد

نوعمری یا جوانی کی موت کے بارے میں اکثر ہم رواروی میں یہ کہہ جاتے ہیں کہ ''وقت سے پہلے چلا گیا'' یا یہ کہ ''ابھی یہ وقت نہیں تھا اُس کے جانے کا'' ایسا کہنے والوں میں خود بھی شامل رہا ہوں مگر عزیز دوست دلدار پرویز بھٹی مرحوم کے جنازے پر ایک بظاہر ان پڑھ دیہاتی بابے نے ایک ایسی بات کی کہ اب میں کبھی اس طرح کے الفاظ زبان پر نہیں لاتا اُس نے کہا جب ہمیں یہ علم ہی نہیں کہ کس نے کب جانا ہے تو پھر ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ وہ وقت سے پہلے چلا گیا یا یہ کہ ابھی یہ اُس کے جانے کا وقت نہیں تھا؟ پھر اُس نے اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ جانے والا تو اپنے صحیح اور مقررہ وقت پر ہی جاتا ہے اُس سے محبت کرنے والے نہیں چاہتے تھے کہ وہ ابھی جائے۔

علی یاسر کی رحلت کی خبر ایسی اچانک اور غیر متوقع تھی کہ چند لمحوں کے لیے ایک بار پھر میں ''وقت اور ناوقتی'' کے اسی دوراہے پر آن کھڑا ہوا۔ چند دن قبل فون پر ہونے والی آخری گفتگو میں وہ بتا رہا تھا کہ تین مہینے منسٹری میں خواری کے بعد وہ آج ہی اکادمی ادبیات میں اپنی سیٹ پر واپس آیا ہے جہاں تعطل کا شکار بے شمار کام جمع ہوئے پڑے ہیں اور اس کی سمجھ میں نہیں آرہا کہ وہ اکادمی سے متعلق احباب کے گلوں اور سوالوں کا جواب کیسے دے، پھر جیسے خود کلامی کے انداز میں بولا ''بہر حال میں نے کام شروع کر دیا ہے''۔

ابھی دو ماہ پہلے کی بات ہے وہ مظہر بھائی، احمد جلال اور شازیہ بی بی کے پی ٹی سی ایل کے سالانہ مشاعرے کے انتظامات اتنی محنت اور اپنائیت سے کر رہا تھا جیسے وہ مہمان کم اور میزبان زیادہ ہو۔ اب سوچتا ہوں تو یاد آتا ہے کہ وہ ہر کام ایسی ہی دلجمعی، خندہ پیشانی اور ذمے داری کے ساتھ کیا کرتا تھا جس کی ایک مثال اُس کی دفتری اور دیگر مصروفیات کے باوجود پی ایچ ڈی کی ڈگری کا حصول بھی تھا، اب یہ اور بات ہے کہ اُسے اپنے نام کے ساتھ ''ڈاکٹر'' لکھنے اور سننے کی عادت بھی نہیں پڑ سکی تھی کہ ایک دم سارا

تماشا ہی ختم ہو گیا، ابھی تو اس کی اس کامیابی پر بجنے والی تالیوں کی گونج بھی ختم نہیں ہوئی تھی کہ ان کی جگہ آہوں اور کراہوں نے لے لی اور رحمن فارس کے اس شعر نے ایک حقیقی منظر نامے کی شکل اختیار کر لی کہ

کہانی ختم ہوئی اور ایسے ختم ہوئی
کہ لوگ رونے لگے تالیاں بجاتے ہوئے

علی یاسر کی وفات پر اظہار افسوس کرنے والوں نے اُس کے بہت سے اشعار کے حوالے دیے ہیں لیکن میرا دھیان بار بار اس کی اُن دو مشہور اور پسندیدہ غزلوں کی طرف جا رہا ہے جس میں موت اور جدائی اور وقت کی روانی اور بے کرانی ایک عجیب طرح سے ایک دوسرے پر overlap ہو رہے ہیں۔ یہ سچ ہے یا مجھے ہی ایسا لگ رہا ہے ذرا دیکھیئے۔

کل تمہیں کوئی مصیبت بھی تو پڑ سکتی ہے
ہم فقیروں کی ضرورت بھی تو پڑ سکتی ہے

اتنی عجلت میں بچھڑنے کا ارادا نہ کرو
پھر ملاقات میں مدت بھی تو پڑ سکتی ہے

آدمی زاد ہوں مجھ کو نہ فرشتہ سمجھو
لب کشا ہونے کی ہمت بھی تو پڑ سکتی ہے

یہ بھی ہوسکتا ہے زندہ نہ رہوں اُس کے بغیر
اور تنہائی کی عادت بھی تو پڑ سکتی ہے

یہ شاعری بھی کیا جادوگری ہے کہ چشم زدن میں الفاظ کے مطلب کچھ سے کچھ ہو جاتے ہیں بالخصوص جب شاعر خود ''ہے'' سے ''تھا'' تک کا سفر کرتا ہے تو یہ تبدیلی اُس کے کہے ہوئے لفظوں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے اب دیکھیے اس غزل کی ''ردیف'' ''پڑ سکتی ہے'' میں جو امکان کی کیفیت تھی اس نے کیسے اسے امرِ واقعہ کی شکل اختیار کر لی ہے اور یہ دوسری غزل تو اور زیادہ معنی آفریں اور پراسرار ہو گئی ہے کہ

میں ہوں صاف گو کسی پیش و پس میں نہ آؤں گا
ترا وہم ہے، تری دسترس میں نہ آؤں گا

میں گلوں کی شکل میں آؤں گا ترے سامنے
مرے یار صورتِ خاروخس میں نہ آؤں گا

مجھے روک لو میں چلا گیا تو چلا گیا
کسی طور پھر میں تمہارے بس میں نہ آؤں گا

علی یاسر کا شمار ان شاعروں میں ہوتا ہے جن کا باقاعدہ فنی سفر شروع ہی اکیسویں صدی میں ہوا ہے ان بیس برسوں میں کہنے کو تو بے شمار شاعر سامنے آتے ہیں مگر جن چند نوجوانوں نے زیادہ تیزی اور مہارت کے ساتھ یہ مسافت طے کی ہے اُن کی تعداد کوئی بہت زیادہ نہیں جب کہ پہلی صف میں جگہ پا سکنے والے سخن گو تو اور بھی کم ہیں۔

علی یاسر جس تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا اس میں مزید فروغ اور پائیداری کے امکانات اس لیے بھی زیادہ تھے کہ وہ اُردو شاعری کی کلاسیکی روائت سے نہ صرف گہری دلچسپی رکھتا تھا بلکہ اس ضمن میں اس کا مطالعہ اور ترجیحات بھی بہت حوصلہ افزا تھیں۔ گزشتہ چند برسوں میں نوجوانی میں اس دنیا سے پردہ کر جانے والے شاعروں میں دانیال عزیز کے بعد وہ دوسرا شاعر ہے جن کا مستقبل بہت روشن نظر آرہا تھا وہ ایک خوش رُو، خوش گفتار اور خوش مزاج انسان تھا جو یقیناً بہت آگے تک جا سکتا تھا لیکن ... اب یہ ''لیکن'' ہی وہ خطرناک موڑ ہے جسے کاٹتے ہوئے منظر اور ناظر دونوں پھر اس گرداب میں گھومنے لگ جاتے ہیں کہ وقت کہیں ہے بھی یا نہیں؟

لفظ کا حسن معانی میں ہوا کرتا تھا
میرا کردار کہانی میں ہوا کرتا تھا

شعری صداقتیں اور علی یاسر کا حصہ

___ڈاکٹر فرحت عباس___

غزل اردو شاعری کی مقبول اور من بھاون صنف ہے۔ اس کی مدھرتا اور سندرتا سے انکار ممکن نہیں۔ غزل ایک ایسی آبشار کی مانند ہے جس کی آواز میں بے شمار سُر ہوتے ہیں اور ان سُروں کے ہزاروں رنگ ہیں۔ غزل کا ہر مصرعہ ایک مکمل داستان بیان کر دیتا ہے۔ غزل کی تاریخ انتہائی خوبصورت ہے اور غزل کے ماضی کی روشنی ابدی اجالے کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ غزل محض حسن و عشق کی داستان نہیں بلکہ اس میں زمانے کے دکھ درد اور خوشی کے احساسات شامل ہیں۔ غزل، جو کبھی غمِ جاناں کے کوچہ سے باہر نہیں نکلی تھی لیکن زمانے کی رفتار اور وقت کی طاقت نے اس کا رخ بدل دیا ہے۔ اب غزل نئے زمانے اور اس میں سانس لینے والے انسان سے مخاطب ہے۔ میرؔ، دردؔ اور غالبؔ کی غزل کا اثر آج بھی کامیابی سے جاری ہے۔ ان کے بعد غزل کے افق پر نمودار ہونے والے روشن ستاروں نے غزل کو جو ایک خوبصورت خلعت عطا کی وہ کسی بھی شاہی خلعت سے زیادہ قیمتی اور دیدہ زیب ہے۔ اردو غزل کا سفر محبت اور روشنی کا سفر ہے۔ اس کی داستان حسن و عشق اور انسانیت کے دکھ درد کی سرگزشت ہے۔ غزل عشق اور ہجر و وصال کی آپ بیتی ہے۔ یہ ایک ایسا رومانی قصہ ہے جس کے تمام کردار ہماری حقیقی زندگی کا حصہ محسوس ہوتے ہیں۔ جب اقبالؔ، فیضؔ، فرازؔ، منیرؔ، شکیبؔ، مجید امجدؔ، محسن نقوی، ناصر کاظمی اور ساغر صدیقی وغیرہ نے غزل کی دنیا میں قدم رکھا تو غزل جو پہلے حسن و عشق کا مرقع تھی اس کو چار چاند لگ گئے۔ غزل میں ایسا نکھار آیا کہ اس میں زندگی کی تمام حقیقتیں اپنی باریک رگوں کیساتھ مکمل طور پر دکھائی دینے لگیں۔ ان شاعروں نے غزل کو نیا وقار عطا کیا اور خود کو عہد ساز سخن ور منوانے میں کامیاب ہوئے۔ یہ ان اہلِ سخن کی ریاضت اور مسلسل جدوجہد کا ثمر ہے کہ آج غزل عزت اور وقار کے تخت پر براجمان ہے۔ انہوں نے غزل کو نیا آہنگ اور روایت دی اور آج کے شعراء اس کی تقلید و توسیع کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آج کے غزل گو شعرا میں کئی نام ایسے ہیں جنہوں نے روایت اور جدت کے امتزاج سے غزل کو نیا اور خوبصورت لباس عطا کیا ہے۔ ان میں علی یاسر بھی نمایاں غزل گو کے طور پر شامل ہیں۔ علی یاسرؔ جو اردو غزل پر ڈاکٹریٹ کر چکے ہیں، غزل کی نزاکت و نفاست کے اظہار کا سلیقہ جانتے ہیں۔ علی یاسر کے مجموعۂ

غزل کا عنوان ''غزل بتائے گی'' ہے جس میں خوبصورت رنگوں سے سجا غزلوں کا گلدستہ شامل کیا گیا ہے۔ اس گلدستے میں ہر رنگ کے مختلف خوشبوؤں سے مزین پھول ہیں جو دل و دماغ کو معطر کر دیتے ہیں۔ علی یاسر کے کلام کی ایک جھلک ملاحظہ فرمائیے۔

طلسمِ حیرتِ بازار میں اٹھاتا ہوں
میں خواب چشمِ خریدار میں اٹھاتا ہوں
کبھی گزرتے ہوئے تم مری طرف دیکھو
میں اپنے آپ کو دیوار میں اٹھاتا ہوں

یہ واقعہ بھی رہا خوب وہ بھی خوش میں بھی
مجھے کیا گیا مصلوب ، وہ بھی خوش میں بھی
نہ میری جان گئی ، عشق میں کمال ہوا
نہ وہ ہوا میرا محبوب، وہ بھی خوش میں بھی

موجزن دل میں تھا اک یادوں کا دریا جل گیا
دھوپ کی شدت ہوئی ایسی کہ سایا جل گیا
آتشِ سوزِ جنوں سے اس قدر بے حال تھا
میری پیشانی کو چھوتے ہی مسیحا جل گیا

جذبات و احساسات کا خوبصورت اظہار، لفظوں کا آہنگ، بیان میں روانی، خیال میں نیا پن اور بڑی سے بڑی بات کو آسان لفظوں میں بیان کرنا علی یاسر کی شاعری کی پہچان ہے۔ وہ جب ہجر اور فراق کی بات کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کا ہر ذرہ آتشِ ہجر میں جل بھن گیا ہے۔ علی یاسر وصال کی خوشیوں کا اظہار کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کا ہر جز خوشی سے جھوم رہا ہے، اس کے باغوں میں خوشی کے پھول کھل اٹھے ہیں اور فضا میں محبت کے ترانے گونج رہے ہیں۔ کیفیات کا اظہار ایک فن ہے اور یہ اظہار اس وقت تاثیر و برکت پاتا ہے جب اس میں خلوص شامل ہو۔ یہ خلوص اور وارفتگیِ اظہار علی یاسر کے ہاں درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ علی یاسر اپنے محبوب کے ذکر میں مبالغہ تو کرتے ہیں لیکن زندگی کی حقیقتوں کا دامن بھی نہیں چھوڑتے۔ انہوں نے

غزل کے ذریعے اظہارِ محبت کا جو راستہ اختیار کیا ہے وہ پہلے سے موجود ہے لیکن انہوں نے اس راستے کو اپنے جذبات اور احساسات سے سجا کر خوبصورت کر دیا ہے اور یہی تازگی اور خوبصورتی ان کے کلام کا حصہ ہے۔

جہاں میں آیا تھا انساں محبتیں کرنے
جو کام کرنا نہیں تھا وہ کام کر کے گیا

میں نے کہا دلوں میں قرابت نہیں رہی
اس نے کہا نفاست و نکہت نہیں رہی
اس نے کہا کہ تم کو محبت نہیں رہی
میں نے کہا کہ بس میری قسمت نہیں رہی

پیکر کی نظر اتارتے ہیں
سب رنگ اسے پکارتے ہیں
سب اہلِ خرد اسی کی دھن میں
دیوانوں کا روپ دھارتے ہیں

چاہت کے متوالے حسن کی پناہ کے متلاشی رہتے ہیں اور اس کی نگاہ کرم کے منتظر۔ جن کی آنکھیں کسی کی یاد میں سلگنے لگیں اور جگر برف خوردہ ہو جائے تو غمِ یار کی انتہا کو پہنچ جاتے ہیں۔ سنہرے خوابوں کی تعبیر محبوب کے پاس ہے، وہ آ جائے تو ہر خواب کی تعبیر مل جائے اور خواہشوں اور امنگوں کو حقیقت کی حیات مل جائے۔ تمام سخن ہائے گفتنی، احوالِ دل کا احاطہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ علی یاسر کسی کے غم کو اپنی خوشی سے بیاہ دینے کی انوکھی بات کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تم اپنے غم میری خوشی سے بیاہ دو، اچھوتا خیال ہے۔ اس طرح کے کئی مضامین علی یاسر کی شاعری کے تجربات ہیں اس کی شعری تراکیب، محبت و وصال کی خواہش سے عبارت ہیں۔ علی یاسر کہتے ہیں۔

رہنے کے واسطے مجھے اپنی نگاہ دے
اے حسنِ بے پناہ مجھے بھی پناہ دے
ہاں خواب میرے پاس ہیں تعبیر تیرے پاس

تو اپنے غم کو میری خوشی سے بیاہ دے

شکم کی آگ بجھانے کیلئے اپنے بدن کو آگ لگانے کی پیشکش علی یاسر ہی کر سکتے ہیں۔ وہ اپنے ہاتھوں کی لکیریں خود بنانے کے شوق میں پہلے سے موجو دلکیروں کو مٹانے کے درپے ہیں۔ وہ جس کو چاہتا ہے اس کے ملن کی لکیر ہاتھ میں نہ ہو تو اس خواہش کو خام خیالی کے سوا کچھ نہیں سمجھتے۔ علی یاسر نے ہاتھ کی لکیروں کا خوب ذکر کیا ہے۔ اور اس نے خود اپنے ہاتھوں کی لکیریں کھینچنے کا عزم بھی کیا ہے تا کہ مفہوم میں فراق اور ہجر داخل ہی نہ ہونے پائے۔ علی یاسر کی غزل سانس لیتی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے الفاظ کا لمس دل و دماغ کو کیف وسرور کے عالم میں لے جاتا ہے اور ایک مقام پر کچھ ہوش باقی نہیں رہتا اور مدہوشی کے عالم میں محبت کی سچائی پر خلوص کے ساتھ مہر ثبت کرتے ہیں۔ ان کی غزلیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ وہ پیدائشی شاعر جبکہ پیدائشی غزل گو شاعر ہے۔ اسے غزلوں کی لوری دی جاتی رہی ہوگی۔ جب غزل لوری کا روپ دھار لیتی ہے تو یہ کمال کا فن ہے جو علی یاسر جیسے تازہ دم اور تازہ خیال شاعروں کے حصہ میں آتا ہے۔ وہ کہتے ہیں

ایسے شکم کی آگ بجھانی پڑی مجھے
اپنے بدن کو آگ لگانی پڑی مجھے
ہاتھوں میں اک لکیر بنانے کے واسطے
ہاتھوں سے ہر لکیر مٹانی پڑی مجھے
محفل میں قہقہوں نے وہ طوفان اٹھا دیا
یوں اپنی داستان سنانی پڑی مجھے
تھا انتظارِ عدل میں یہ سر جھکا ہوا
پھر منصفوں سے آنکھ ملانی پڑی مجھے

دل کے زخموں کو دکھایا بھی نہیں جا سکتا
اور دنیا سے چھپایا بھی نہیں جا سکتا
دوستی اور محبت میں رہی جو حائل
فرق دیوار مٹایا بھی نہیں جا سکتا

اس کے ہاتھوں سے زہر پینا ہے
زندگی اجنبی حسینہ ہے
کچھ نہ اپنے سوا نظر آئے
کیا تیرے پاس چشم بینا ہے

کیا ہوا عہدِ جوانی مجھے معلوم نہیں
تم کہو اپنی زبانی مجھے معلوم نہیں

الفاظ زیبِ داستان کے لیے ہوتے ہیں اور اس سے شدتِ اظہار بھی وجود میں آتی ہے۔ الفاظ کہانی کے کل پرزے ہوتے ہیں اور اشعار کے وقار میں اضافے کے باعث بھی شاعر الفاظ سے کھیلتے ہیں۔ الفاظ کا کھیل انہیں جذبۂ شوق کی طرف لے جاتا ہے الفاظ ہی محبت کے فلک بوس محل کھڑے کرتے ہیں اور یہی الفاظ جب نفرت کی آندھی کا سبب بنتے ہیں تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ علی یاسر بھی الفاظ کی دنیا کا باسی ہے، وہ الفاظ کی سجاوٹ پر یقین رکھتا ہے الفاظ کی خانہ بدوشی اس کے نظریے کے خلاف ہے۔ وہ اشعار کے حسن اور اس کی تزئین و آرائش کیلئے دور دور سے الفاظ لاتا ہے اور ان کو بڑے پیار کے ساتھ مصرعوں میں سجاتا ہے۔ الفاظ ہی ہر مصرعے کو چار چاند لگاتے ہیں اور الفاظ ہی علی یاسر جیسے باصلاحیت شاعروں کو عروج کا راستہ دکھاتے ہیں۔

علی یاسر الفاظ کا کھیل کس طرح کھیلتے ہیں ان کے اشعار سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

آسودگیِ جرأتِ انکار ملی ہے
سرکش ہوں مجھے دولتِ دستار ملی ہے
دل اور، جنوں اور ہے، سنگ اور ہے، خشت اور
ہمسائے کی دیوار سے دیوار ملی ہے
جو خواب ہے خواہش کی خرابی کا خریدار
تعبیر بھی اس خواب کو بیمار ملی ہے
اخلاق سے دشمن کے بھی دل جیت چکا ہوں
احباب سمجھتے ہیں مجھے ہار ملی ہے
بک جانے کو جی چاہ رہا ہے علی یاسر

اس شہرکو وہ رونق ِ بازار ملی ہے

عشق کی قوت کے سامنے زمانے کی زیادتی اور وقت کی سفا کی زیادہ دیر تک ٹھہر نہیں سکتی اور نہ ہی پیار کا بھرم جبر کی ضربوں سے ٹوٹ سکا ہے۔عشق کی سچائی اور روشنی جب شعروں کے رگ پے میں اتر جاتی ہے تو وہ اشعار دائمی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ جہاں کہیں بھی سچائی کو شعروں کے قالب میں ڈھالا گیا ہے، دنیا نے ان شعروں سے راہنمائی حاصل کی ہے اور دنیا کی ہر خرابی کا مقابلہ کیا ہے۔علی یاسر کی غزل میں وہ تمام اجزا موجود ہیں جس سے سچائی ترتیب پاتی ہے علی یاسر کا کھرا پن اس کی شاعری کی شناخت بن گیا ہے۔

نامرادی شکست حسرت ہے
عشق ہے یا کوئی مصیبت ہے
میں رہِ علم کا مسافر ہوں
میرا ہر ایک پل عبادت ہے
میرے بد خواہ اپنی موت مریں
صبر میں یہ بڑی سہولت ہے

روگ وہ دل کو لگائے کہ پریشان کیا
ہم نے تو اپنے مسیحا کو بھی حیران کیا
عشق ایمان کا اور جان کا دشمن بھی ہے
اس نے داناؤں کے دانا کو بھی نادان کیا
درِ تعبیر کی زنجیر ہلاؤں کیسے
چشمِ آباد کو اک خواب نے ویران کیا

ہماری روح جسے پائما ل کرتی رہی
وہ لاش ہم سے ہزاروں سوال کرتی رہی
ہمیں تو روک کے رکھا تم نے اپنے ہاتھوں سے
جو کام تیغ نے کرنا تھا وہ ڈھال کرتی رہی

مرے غموں کا یہاں پر کوئی علاج نہیں
اسی لیے مجھے دنیا کی احتیاج نہیں
تجھے یہ سن کے یقینا خوشی ہوئی ہوگی
میں بے وفا ہوں مگر مستقل مزاج نہیں

حریت فکر انسان کا بنیادی اور فطری حق ہے اس سے کسی کو بھی محروم رکھنا خلافِ انصاف ہے۔ شاعر بھی حریت فکر کے علم کو بلند کرتے ہوئے حق اور سچ کی آواز میں آواز ملانے میں لمحہ بھر تامل نہیں کرتے۔علی یاسر سخن وروں کے اس قبیلہ سے تعلق رکھتے ہیں جو حق اور سچ پر یقین رکھتا ہے۔ وہ اپنے جذبات اور احساسات کو بھی سچ پر حاوی نہیں ہونے دیتا۔نظریۂ عشق بھی حریتِ فکر کا آئینہ دار ہے۔عشق صداقت کی واضح تصویر ہے۔اس تصویر کو زمانے اور وقت کی گرد سے دھندلا یا نہیں جا سکتا۔ سچ کا سفر صدیوں سے جاری ہے۔ وہ اپنی راہ کی کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتا۔غزل اس آئینے کی مانند ہے جس میں احساسات، خواہشات اور تمناؤں کا عکس پورے خط وخال کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔علی یاسر کے کئی شعر ایسے ہیں جو آئینے کا درجہ رکھتے ہیں جس میں خود علی یاسر کی شکل واضح طور پر دکھائی دیتی ہے اور اس کے چہرے پر سچے خیالات کا احسن طور پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔علی یاسر کی غزلوں میں حق کے ترانے کی گونج شامل ہے۔ وہ بے ساختہ انداز سے الفاظ کا استعمال خوب جانتے ہیں اور الفاظ کو برمحل برتنے میں مہارت رکھتے ہیں۔

حوصلہ، اور ذرا حوصلہ اے تنگ بدست!
وقت آئے گا تو خود شاخ سے ہم اتریں گے
جیسے ہم آنکھ ملا کر تیرے دل میں آئے
لوگ اس زینۂ دشوار سے کم اتریں گے

ہمارے سامنے سارا سفر تمہارا ہے
اب آگئے ہو تو اس دل میں گھر تمہارا ہے

ٹھوکر کھائی ہے تو شدت سے یاد آیا
کبھی زمانہ اک ٹھوکر میں رکھتے تھے ہم

وہ غزل کی فضا میں رہنے والا خوش مزاج شاعر ہے۔ ادب اور سلیقہ اس کی ذات کا جزوِ لازم ہے۔ وہ فقر و غنا اور توکل و تشکر کو مائل طبیعت رکھتا ہے۔

ہر طور فقیر مطمئن ہے
صد شکر ضمیر مطمئن ہے

شام ہوئی تو اس کی یاد روح میں جلوہ گر ہوئی
ہم ہوئے در بدر تو کیا کوئی تو اپنے گھر گیا

نعمتِ حیرت گنوا کر زندگی بے کار ہے
اپنی خواہش ہی نہیں ہے آنکھ پر منظر کھلے

ہے روشنی مرا عزم و یقیں، چلا آیا
ستارا ہوں میں برائے زمیں چلا آیا
میں سب سے قیمتی خلقت خدائے قدرت کی
مرا جواز ہے یونہی نہیں چلا آیا

''غزل بتائے گی'' میں کئی نئی زمینیں اور متنوع موضوعات علی یاسر کی قدرتِ کلام کی دلیل ہیں۔ مشکل بحروں اور قافیوں میں شعر نکالنا اسے پسند بھی ہے اور یہی اس کی کامیابی کا انداز بھی ہے۔ عام آدمی کے مصائب و مسائل کو انھوں نے بڑی ندرت سے شعر کیا ہے۔ اپنی شاعری میں وہ برملا اپنے عقیدے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ سرکارِ دو عالمؐ اور ان کی آلِ اطہر سے بے تحاشا مودت رکھنے والا علی یاسر کئی جگہ پر اپنی عقیدت کا اظہار کرتا نظر آتا ہے۔ بحروں کو توڑنے اور نئے اوزان بنانے کا تجربہ بھی اس کی فنی پختگی کو ظاہر کرتا ہے۔ مجھے امید ہے کہ اس کا سفر جاری و ساری رہے گا اور وہ اپنے جذبہ و شوق سے غزل کی ترویج و ترقی میں اہم کردار ادا کرے گا۔ یقیناً اس کا یہ دعویٰ مستقبل کی پیش گوئی کا درجہ رکھتا ہے۔

ہے کون شاعرِ خوش فکر، کون ہے فن کار
غزل بتائے گی جو اس میں نام کر کے گیا

مجھے امید ہے کہ علی یاسرؔ کی غزل نے اپنی خوبصورتی کا عمدہ اظہار کر دیا گیا اور آنے والے زمانوں میں اس کی غزل بتائے گی کہ وہ ایک منفرد اور خوش فکر شاعر ہے۔

□

ہم اک ساتھ بہت سجتے تھے
(علی یاسر کے حوالے سے کچھ بکھری بکھری یادیں)

__ جنید آزر __

17 فروری 2020 کی صبح دنیائے شعر و ادب پر قیامت بن ٹوٹی۔ معروف جواں سال شاعر، محقق اور براڈ کاسٹر ڈاکٹر علی یاسر کی ناگہانی موت نے ہر دل کو اداس اور ہر آنکھ کو نم کر دیا۔ اس اچانک صدمے نے علی یاسر کے دوستوں اور چاہنے والوں کے اوسان خطا کر دیے۔ فیس بک اور سوشل میڈیا کے دیگر ذرائع نے صبحِ صادق کے پھوٹنے تک دنیا بھر کے ادبی حلقوں میں یہ منحوس خبر پھیلا دی جس سے ادبی دنیا گہری اداسی میں ڈوب گئی۔

رات ساڑھے بارہ بجے تک جیتا جاگتا علی یاسر سورج نکلنے سے پہلے ہی دارِ فانی سے جہانِ ابدی کی طرف کوچ کر چکا تھا۔ ڈاکٹروں کے مطابق اس کا کولیسٹرول شوٹ کر گیا اور یکے بعد دیگرے ہونے والے ہارٹ اٹیکس نے اس چراغ کی لو ہمیشہ کے لیے گل کر دی۔ اس کی میت کو اس کے آبائی شہر راہوالی لے جانے کا فیصلہ ہوا تو وہاں موجود چند دوستوں اور اس کے دفتر کے کچھ ساتھیوں نے اس کی نمازِ جنازہ ادا کی۔

اسلام آباد سے میں، اطہر ضیا، کاشف عرفان اور شہباز چوہان اس کی میت کے ساتھ راہوالی گئے۔ راہوالی تک پہنچتے پہنچتے ہم چاروں دوست علی یاسر کو یاد کرتے کرتے منوں آنسو بہا چکے تھے۔ بار بار ایک دوسرے سے گلے لگ کر آہ و بکا کرتے۔ اس کی باتیں کرتے اور دکھ سے ایک دوسرے کے منہ دیکھتے۔۔ اس دوران ہمارے موبائل فونز پر دنیا بھر سے دوستوں اور ادبی شخصیات کی فون کالز کا تانتا بندھا رہا۔ ہر آنکھ اشکبار، ہر دل سوگوار۔ آسٹریلیا سے ارشد سعید، کنیڈا سے جمیل قمر، امریکہ سے بہن نورین طلعت عروبہ، عمان سے قمر ریاض، دبئی سے فرہاد جبریل اور کتنے ہی نام گنواوں، ہر ایک اس کی رخصت پر نوحہ کناں تھا۔

سارا سفر اسی حالت میں طے ہوا۔ میں نے دورانِ سفر مظہر الحق کو گکھڑ فون کر کے دوستوں کو نمازِ جنازہ کا وقت بتانے کا کہہ دیا تھا۔ گکھڑ راستے میں مظہر الحق بھی ہمارے ساتھ شامل ہو گیا۔

علی یاسر کے گھر راہوالی پہنچے تو وہاں الگ کہرام بپا تھا۔ علی کے بچوں کو دیکھ دیکھ کر کلیجہ کٹتا رہا۔ اس کے والد اور بھائیوں کی حالت دیکھی نہیں جاتی تھی۔ علی یاسر کی رہائش گاہ پر نوید اقبال، آفتاب احمد، شیراز

ساگر، شاہد فیروز، عمران ہاشمی، مکرم حسین زم زم، عمران اعظم رضا، جان کاشمیری، متین کیف، لاہور سے ظہیر بدر اور بحرین سے آئے ہوئے ریاض شاہد اپنے دوست کا آخری دیدار کرنے اور اسے اس کے ابدی مکان تک پہنچانے کے لیے موجود تھے۔ اسی سہ پہر کوٹلی صابو، تلونڈی کھجور والی روڈ، راہوالی چوک سے ملحقہ عمارت (شاید سکول) میں اس کی نماز جنازہ کی ادائیگی کے بعد قریبی قبرستان میں تدفین کر دی گئی۔

علی یاسر کے جنازے کو کاندھا دیتے ہوئے آنکھوں سے اشکوں کا سیلاب جاری رہا۔ تمام دوست ایک دوسرے کے گلے لگ لگ کر روتے تھے۔

جس قبرستان میں علی یاسر کو سپرد خاک کیا گیا، وہ کوٹلی صابو، تلونڈی کھجور والی روڈ، راہوالی چوک کے قریب ہے اور راہوالی سے تقریبا" پانچ چھ کلومیٹر کے فاصلے پر ہے۔ سڑک پر ایک بہت ہی چھوٹی سی مسجد ہے جس سے پیدل دس بارہ منٹ کی مسافت پر ایک کھلا سا ویران قطعہ اراضی ہے جسے قبرستان کے لیے مختص کر دیا گیا ہے۔ پکی سڑک سے اتر کر ایک کچا رستہ قبرستان کی طرف جاتا ہے۔ دائیں بائیں دونوں اطراف خالی زمین اور کچھ کھیت موجود ہیں۔ یہاں قریب کوئی آبادی نہیں۔ درختوں کا ایک جھنڈ ہے جس میں نمایاں ایک برگد کا پیڑ آنے جانے والوں کو دنیا کی بے ثباتی کا نوحہ سنا رہا ہے۔۔ یہاں قبروں کی تعداد بھی کچھ زیادہ نہیں دکھائی دی، ہوسکتا ہے پیچھے کی طرف کچھ اور قبریں بھی ہوں۔ پیڑوں کے اس جھنڈ سے تھوڑا آگے ایک کھلی اور ہموار جگہ پر چند کچی قبریں موجود ہیں انہی قبروں کے پہلو میں علی یاسر کی ابدی آرام گاہ بھی اپنے مہمان کی منتظر تھی۔ علی یاسر کو اپنے ہاتھوں اس کی خواب گاہ میں لٹاتے اور اس خوب صورت شخص پر منوں مٹی ڈالتے ہوئے یوں لگا جیسے میں اس کے جسم کے ساتھ اپنا دل بھی دفن کر رہا ہوں۔ مٹی کی ڈھیری مکمل ہوگئی۔ دعا اور فاتحہ ہوئی۔ ایک دنیاوی رسم کی تکمیل ہو چکی تھی۔ قبر پر پھول ڈالے جا چکے تھے۔ تدفین کے دوران مغرب کی اذان ہوئی اور شام کے سائے گہرے ہو گئے۔ تدفین میں شریک افراد رخصت ہونے لگے۔ مجھے احساس نہیں ہوا کہ سب لوگ قبرستان سے رخصت ہو چکے ہیں۔ اندھیرا بڑھ رہا تھا۔ میں اکیلا علی یاسر کی قبر کے سرہانے کھڑا اسے آہوں اور سسکیوں میں پکار رہا تھا کہ اطہر ضیا نے آ کر میرے شانے پر ہاتھ رکھ کر ساتھ چلنے کا اشارہ کیا۔

اندھیرا تیزی سے گہرا ہو رہا تھا۔ میں نے چاروں طرف نظر ڈالی۔ اردگرد کا سناٹا اور ویرانی دیکھ کر دل سے آہ نکلی کہ ہم اپنے پیارے کو کس ویرانی میں اکیلا چھوڑے جا رہے ہیں۔ علی یاسر جسے روشنیوں اور رنگوں سے پیار تھا۔ جو محفلوں کا دلدادہ تھا وہ ان اندھیروں اور اس ویرانی کا مکین کیسے ہوگیا۔ جس کی آنکھوں میں زندگی کے خواب چمکتے تھے جو روشن مستقبل کے منصوبے بناتا رہتا، جو اپنے بچوں کی آسودگی اور انہیں کامیاب زندگی دینے کا خواہش مند تھا، وہ یوں اچانک سب کچھ چھوڑ کر چلا گیا، یقین نہیں آتا۔ پھر دل کے کسی گوشے سے صدا ابھری کہ یہی انسان کی حقیقت ہے، یہی اس کا مقدر ہے۔ اس نے ایک

مقررہ وقت کے لیے اس دنیا میں عارضی قیام کے لیے آنا ہے اور پھر اپنی اصل کی طرف لوٹ جانا ہے۔ آج وہ گیا تو کل ہماری باری ہے۔

سڑک پر موجود اسی چھوٹی سی مسجد میں نماز مغرب ادا کی اور حسرت سے اندھیرے میں ڈوبے ہوئے قبرستان پر نظر ڈالی۔ بدن میں خوف کی لہر دوڑ گئی۔ "الوداع علی یاسر الوداع" کے الفاظ بے ساختہ زبان سے نکلے۔ آنکھیں پھر برسنے لگیں۔ خیر دوست ایک دوسرے کو بے بسی کی تصویر بنے دیکھتے رہے۔ اسی عالم میں واپسی کی راہ لی۔ علی یاسر کے گھر آ کر اس کے والد و دیگر اہل خانہ سے افسوس اور فاتحہ خوانی کر کے اجازت لی اور مظہر الحق کی معیت میں واپسی کی راہ لی۔ گکھڑ میں دوستوں کے ساتھ مختصر قیام بعد اسلام آباد کی طرف واپسی کا سفر آغاز کیا۔

ایک عجیب اتفاق یہ ہے کہ 17 فروری 2018 کے دن ہم "اشارہ" کے دوست علی یاسر کے ہمراہ اس کے اعزاز میں منعقدہ تقریب اور 17 فروری 2019 کو جان کاشمیری صاحب کی دعوت پر ایک مشاعرے کی ریکارڈنگ کے سلسلے میں گوجرانوالہ ہی میں موجود تھے بلکہ اس دن کا کھانا علی کے گھر راہوالی ہی میں کھایا تھا۔ شومئ قسمت کہ 17 فروری 2020 کو ایک مرتبہ پھر ہم راہوالی میں تھے مگر اب کی بار منظر کچھ اور تھا۔ علی یاسر ہماری میزبانی کرنے کے بجائے خود مہمان بنا ہوا تھا ایک اگلے سفر کی روانگی کے لیے۔ واپسی کا تمام سفر علی یاسر کی یادوں کے ہمراہ کٹا اور اس کے ساتھ گزرنے والے برس ذہن کے پردہ پر کسی فلم کی طرح چلنے لگے۔

علی یاسر سے ملاقاتوں کا سلسلہ غالبا" 1994-95 میں شروع ہوا۔ مگر یہ ملاقاتیں مشاعروں یا ادبی تقریبات تک ہی محدود تھیں۔ 1997ء میں اس نے شادی کر کے زندگی کے نئے سفر کا آغاز کیا۔ علی یاسر سے ملاقاتوں میں باقاعدگی اور ترتیب اس وقت آنا شروع ہوئی جب اس نے پی ٹی سی ایل کو الوداع کہہ کر اکادمی ادبیات میں ملازمت اختیار کی۔ وقت کے ساتھ ساتھ ہم ایک دوسرے کے قریب آتے گئے۔ جب اس نے اپنا پہلا شعری مجموعہ ترتیب دیا تو اس کا نام "گداز" رکھنا چاہا مگر پھر میرا مشورہ قبول کرتے ہوئے اس کا نام "ارادہ" رکھ لیا۔ 2008 میں میں نے "اشارہ" کے نام سے ادبی ثقافتی تنظیم کی بنیاد رکھی تو اس کی صدارت علی یاسر کے حصے میں آئی جب کہ اطہر ضیا نائب صدر اور شہباز چوہان سیکرٹری جنرل مقرر ہوئے۔ 2008ء سے لے کر فروری 2020ء تک ہم نے کتنے ہی مشاعرے، مشاہیر کے ساتھ شامیں اور دیگر ادبی تقاریب "اشارہ" کے زیر اہتمام منعقد کیں۔ 2015ء میں "اشارہ" کے پلیٹ فارم سے ہم نے اسلام آباد میں سالانہ عالمی مشاعروں کی بنیاد رکھی۔ علی یاسر ہمیشہ ان تقریبات میں متحرک رہتا۔ اکادمی ادبیات میں موجود ہونے کی وجہ سے اس کے تعلقات ادبی برادری کے ساتھ ہمیشہ وسعت پذیر رہے۔ ذاتی طور وہ نئی دوستیاں اور تعلقات بنانے کا خواہش مند رہتا۔ لہٰذا اس کے پاس

نئے اور پرانے لکھنے والوں کی ایک طویل فہرست موجود رہتی۔ جس سے ہم اپنی تقاریب کے لیے مہمانوں کا انتخاب کرنے میں مدد لیتے۔ ملک اور بیرون ملک لکھاریوں کے ساتھ اس کا رابطہ رہتا۔ اس نے اکادمی ادبیات کے لیے اہل قلم ڈائریکٹری مرتب کرتے ہوئے ادبی شخصیات کے کوائف انتھک محنت سے یک جا کیے۔ وہ اکادمی کا ایک متحرک اور فعال آفیسر تھا جو اپنے فرائض منصبی نہایت خوشدلی اور محنت سے ادا کرتا رہا۔ اکادمی میں منعقد کی جانے والی تقاریب میں پیش پیش رہتا اور انہیں کامیاب بنانے میں اپنی تمام تر توانائیاں صرف کرتا۔ میں نے کبھی اسے دفتر میں کسی کے ساتھ الجھتے نہیں دیکھا۔ اکادمی ادبیات پاکستان نے اس کے تعزیتی ریفرنس کا اہتمام کیا تو اس دن کانفرنس ہال میں تل دھرنے کی جگہ نہیں تھی۔ ہال میں گنجائش نہ ہونے کی وجہ سے شرکاء دروازوں، راہداریوں سیڑھیوں میں کھڑے ہو کر اس خوبصورت شاعر سے اپنی محبت کے اظہار کے لیے موجود تھے۔ سب کی آنکھیں اشک بار تھیں۔ ہر شخص اس کے اخلاق اور رکھ رکھاو کا تذکرہ کر رہا تھا۔

علی یاسر اپنے سینئرز کا دل سے احترام کرتا اور نئے لکھاریوں کو سامنے لانے میں کبھی بخل سے کام نہیں لیتا۔ ہم جب کوئی مشاعرہ ترتیب دے رہے ہوتے تو وہ سینئرز کے ساتھ ساتھ نوجوان شاعروں کے نام بھی پیش کرتا رہتا۔ پہلے پہل وہ اس بات پر ضرور جذباتی ہو جاتا کہ فلاں متشاعر ہے جینوئن شاعر نہیں اس سے دور رہا جائے مگر گزشتہ ایک دو برس سے اس کی طبیعت میں ٹھہراو اور اعتدال آنے لگا تھا۔ ہم دو تین دوست اکٹھے پی ایچ ڈی کے سکالرز تھے۔ علی یاسر، میرا اور کاشف عرفان کے مقالے یونیورسٹی میں جمع ہو چکے تھے مگر قدرت کا کرنا یہ ہوا کہ صرف علی یاسر کو ڈگری مل سکی۔ علی یاسر کے ڈاکٹریٹ کے نگران ارشد محمود ناشاد تھے، جن سے اسے خاص عقیدت تھی۔ ارشد محمود ناشاد علی یاسر کا بہت خیال رکھتے تھے۔ ان سے رفاقت کا دورانیہ بھی بہت طویل تھا۔ جب نگران کے انتخاب کا مرحلہ آیا تو علی نے فوراً ناشاد صاحب کا نام تجویز کیا جسے ناشاد صاحب نے بخوشی قبول کیا۔ مقالے پر انھوں نے خاص محنت کروائی۔ اس کی ڈاکٹریٹ پر ہم نے اس کے اعزاز میں بزم شعر و ادب اسلام آباد کے زیر اہتمام ایک شاندار محفل مشاعرہ کا اہتمام کیا جس میں نامور شعرا شریک ہوئے۔ حسن عباس رضا اور سعود عثمانی نے اس تقریب میں شریک ہو کر علی یاسر سے اپنی محبت کا اظہار کیا۔ قدرت آ ہنی منصوبہ بندی میں کسی کو دخل انداز نہیں ہونے دیتی۔ شاید اسی وجہ سے علی یاسر اپنے ذمہ لگے کام تیزی سے نمٹا رہا تھا۔ اس نے اپنا مکان گرا کر اس کی نئے ڈیزائن پر تعمیر پچھلے برس ہی مکمل کی تھی۔ اب وہ اپنی گاڑی تبدیل کرنے کا سوچ رہا تھا۔ پی ایچ ڈی کرنے کے بعد وہ کسی بہتر ملازمت کا خواہش مند تھا اور چند یونیورسٹیوں میں انٹرویوز بھی دے چکا تھا۔

علی یاسر سماجی طور پر ایک ذمہ دار فرد تھا۔ وہ ایک محبت کرنے والا شوہر، ایک خیال رکھنے والا

باپ، ایک لائق فرزند اور ایک احساس اور دردمند دل رکھنے والا بھائی تھا۔

بچوں کے معاملے میں وہ بہت حساس تھا۔ ان کی تعلیم و تربیت کے لیے ہمیشہ فکر مند رہتا۔ اس نے بچوں سے دوستانہ مراسم رکھے ہوئے تھے اور ان کے مستقبل کے لیے آزادی رائے دے رکھی۔ جس بچے میں جو ٹیلنٹ تھا اس کی حوصلہ افزائی کرتا۔

اس نے اپنی معاشی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے اور بہتر بنانے کے لیے یونیورسٹی پیپر مارکنگ سے لیکچر دینے تک ہر جگہ اپنے آپ کو متحرک رکھا۔ اس نے ٹی وی چینلز اور ریڈیو کے لیے مختلف خدمات سرانجام دیں۔ سکرپٹ لکھے۔ پروگرامز کیے۔ وہ ایک مخلص دوست تھا جو دوستوں کے کام آ کر خوشی محسوس کرتا۔ قدرت نے اسے بلا کا حافظہ عطا کیا تھا۔ اسے اساتذہ کے بے شمار اشعار یاد تھے۔ دوستوں کی محفل میں چٹکلے اور لطائف سنانے میں اس کا جواب نہ تھا۔

پچھلے 15-20 برس میں علی یاسر اور میں نے بہت وقت اکٹھے گزارا۔ بے شمار مشاعرے اکٹھے پڑھے۔ ادبی تقاریب میں شرکت رہی۔ مختلف اسکولز کالجز میں اکٹھے منصف کے فرائض ادا کیے۔ بیرون شہر بے شمار سفر اکٹھے کیے۔ ہم ایک دوسرے کی عادات سے واقف تھے۔ یہاں تک کہ ایک دوسرے کی بہت سی باتیں بن کہے بھی سمجھ لیتے تھے۔ زندگی کے اکثر معاملات پر ایک دوسرے سے مشورہ کرتے۔ ایک دوسرے کی خوشی اور پریشانی کو سمجھتے۔ ہم اختلاف پر بحثیں بھی کرتے اور ایک دوسرے کو قائل بھی کرتے۔ ہم دونوں نے ریڈیو پاکستان اسلام آباد کے ادبی پروگرام "افکار" کی تین چار برس مل کر نظامت کی۔ بیشمار انٹرویوز کیے۔ کتنے ہی لوگوں کو ریڈیو پر متعارف کروایا۔ 15 فروری کو اپنے انتقال سے ایک روز پہلے علی یاسر بزم۔ شعر و ادب کے مشاعرے میں ہمارے ساتھ تھا۔ رات گئے جب مشاعرہ ختم ہوا تو وہ محترمہ حجاب عباسی اور ڈاکٹر کمیل قزلباش کے ساتھ رخصت ہوا۔ دوسرے دن اس نے فیس بک پر مشاعرے کی تصاویر اور اپنی ویڈیو شیئر کی اور رات رخت سفر باندھ لیا۔ علی یاسر ان دنوں ابوظہبی میں مشاعرہ پڑھنے جا رہا تھا۔ 17 فروری جس دن اس کا انتقال ہوا اسی ابوظہبی کے سفارت خانے نے اس کا ویزہ جاری کیا مگر اسے تو کسی اور سفر پر جانا تھا۔

علی یاسر کی شاعری کی جڑیں روایت کی زرخیز زمین میں پیوست ہیں۔ اس کے نخل شاعری پر آنے والا برگ و بار اثر پذیری کے ذائقے اور رس سے بھرا ہوا ہے۔ اس کی غزل اپنے ہم عصر شعرا سے اس لیے مختلف ہے۔ اس نے شعر کہنے میں عجلت نہیں برتی اور نہ مصنوعی انفرادیت دکھانے کے لیے الٹے سیدھے مصرعے کہے۔ الفاظ کے استعمال میں رکھ رکھاو کا مظاہرہ کیا۔ اس نے شعر کہا تو تپاک جاں سے کہا۔

وہ وقتی ہاو ہو کا قائل نہیں بلکہ اس کی غزل دھیمے لہجے میں اپنے قاری سے گفتگو کرتی ہے۔ اس کے

ہاں عجز اور انکساری کا رنگ نمایاں ہے۔ فقیری اس کا وتیرہ ہے مگر اپنی خودی اور استغنا کے ساتھ۔ اس کے ہاں بلند آہنگی کے بجائے نرم خوئی اور ٹھہراو پایا جاتا ہے۔ اس نے شور مچا کر اپنے ارگرد تماشا لگانے سے گریز کیا بلکہ اپنے مزاج کی نرمی اور دھیمے پن کو اپنے شعر میں سمو کر اسے تاثیریت سے ہم آہنگ کیا۔

علی یاسر نے شاعری کی متعدد اصناف میں اپنی طبع کے جوہر دکھائے۔ اس نے نظم کہی، گیت لکھے۔ ہائیکو کہی۔ اس نے حمد، نعت، سلام و مناقب اور مرثیہ نوتصنیف میں اپنا رنگ دکھایا۔ تراجم کیے مگر غزل وہ واحد صنف ٹھہرتی ہے جو علی یاسر کی بھرپور محبت کی حق دار قرار پائی۔ اس اپنے اظہار کے لیے غزل کا انتخاب کیا اور خوب کیا۔

اس کا فن شاعری ہمیشہ ارتقا پذیر رہا۔ ''ارادہ'' سے ''غزل بتائے گی'' تک آتے آتے اس کا شعر دھیرے دھیرے اپنے جداگانہ لہجے اور اسلوب کے خدوخال ابھارنے لگا تھا۔ اس کا نیا اور غیر مطبوعہ کلام پختگی کے رنگ میں رنگا دکھائی دیتا ہے۔ موضوعات کا تنوع اس کے ہاں وسعت پذیر ہو رہا تھا۔ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ وہ جہان شعر میں اپنا مقام بنانے کا آغاز کر چکا تھا اور اسے اپنی منزل وضاحت کے ساتھ نظر آنے لگی تھی۔

علی یاسر فنی طور پر بہت مضبوط تھا۔ فن عروض پر اس کی دسترس کسی استاد سے کم نہیں تھی۔ وہ بڑے بڑے شعرا کی عروضی خامیوں کی نشاندہی کرتا۔ جونیئرز کو تو چھوڑیں، مجھے ایسے کئی سینئرز شعرا کا علم ہے جو پس پردہ اس سے مشورہ کرتے۔

اس کے انتقال سے چند روز پہلے ہم دونوں اسلام آباد کے ایک کالج کے بین الکلیاتی مقابلوں میں محترمہ عائشہ مسعود اور محترمہ سبین یونس کے ہمراہ بطور جج شریک ہوئے۔ اس تقریب کی تصاویر علی کے انتقال کے بعد محترمہ فاطمہ بنگش نے مجھے میل کیں۔ علی کی ایسی خوب صورت تصاویر دیکھ کر آنسو رکنے میں نہیں آتے تھے۔

میرے کمپیوٹر میں علی یاسر کے ساتھ گزرے ہوئے برسوں کی بے شمار تصاویر ہیں۔ مشاعروں کی، تقریبات کی، مختلف اسفار کی۔ اس کی آنکھوں کی چمک دیکھ کر کبھی یہ احساس ہی نہیں ہوا کہ وہ اچانک اور اتنی جلدی اس دنیا سے آنکھیں پھیر لے گا اور اپنے دوستوں کی آنکھوں کو ہمیشہ کے لیے نم کر جائے گا۔ میں اس کے ساتھ اپنی تصویریں دیکھتا ہوں تو حسرت سے کہہ اٹھتا ہوں:

تصویریں خود بول رہی ہیں
ہم اک ساتھ بہت سجتے تھے

علی یاسر کا غیر مطبوعہ کلام

انتخاب و پیش کش: شہباز چوہان

کتنا مانا ہے کہا، کتنا نہ مانا دل کا
تم سنو گے تو سنائیں گے فسانہ دل کا
جس کے ہاتھ آئے اسے ناز مقدر پر ہو
پھل اگر پک بھی چکا ہو تو گرانا دل کا
اس کو جانے ہی نہیں دینا تمنا کی طرف
میں نے سیکھا ہی نہیں ہاتھ بٹانا دل کا
شعر کہنے میں سہولت ہے سو کہہ لیتے ہیں
اور آساں بھی نہیں زخم دکھانا دل کا
دل جہاں بستے ہیں، اس شہر چلو چلتے ہیں
آخری قافلہ ہوتا ہے روانہ دل کا
باغِ کشمیر کھلایا ہے علی یاسر نے
قابلِ دید ہے یہ آئینہ خانہ دل کا

ہمیں خوشی کی تڑپ تھی، خوشی نے قتل کیا
جو زندگی تھی اسی زندگی نے قتل کیا
ضرور آدم و حوا کو رنج ہوتا ہے
جب آدمی کو کسی آدمی نے قتل کیا
ہزار خواہشِ اظہار عشق ادھوری رہی
گلِ سخن کو مرے اجنبی نے قتل کیا
کمان دار ہی پھر ذمہ دار ہوتی ہے
جو بے قصور کوئی، لشکری نے قتل کیا
میں مسکراتا ہوا ان کو زندہ کرتا ہوں
سو دشمنوں کو مری شاعری نے قتل کیا
ہم اشک و گریہ میں مصروف ہیں علی یاسر
کبھی ہوا کہ کسی ماتمی نے قتل کیا؟

لفظ کا حسن معانی میں ہوا کرتا تھا
میرا کردار کہانی میں ہوا کرتا تھا
وہ بھی کیا چیز جوانی میں ہوا کرتی تھی
میں بھی کیا چیز جوانی میں ہوا کرتا تھا
اس کے ہاتھوں سے مری پیاس بجھا کرتی تھی
ایک نشہ تھا جو پانی میں ہوا کرتا تھا
میں نے محسوس کیا اس کا دھڑکتا ہوا دل
اس کی ایک ایک نشانی میں ہوا کرتا تھا
عکس نے بپھری ہوئی لہروں کو آئینہ کیا
ویسے دریا تو روانی میں ہوا کرتا تھا
وہ زمانے سے الگ ہو کے مہکنے لگتی
محو میں رات کی رانی میں ہوا کرتا تھا
ہاکا پھلکا ہمیں کر دیتے تھے بہتے ہوئے اشک
کچھ تعلق جو گرانی میں ہوا کرتا تھا
اس کی آنکھوں میں کبھی اور مری آنکھوں میں کبھی
خواب اک نقل مکانی میں ہوا کرتا تھا

اپنے احساس کی دیوار نہ گرنے دوں گا
سر اتر جائے گا، دستار نہ گرنے دوں گا
زندگی تیری کہانی بھی لکھی ہے میں نے
مر بھی جاؤں گا تو کردار نہ گرنے دوں گا
جنگ کے ایسے اصولوں سے ہوا ہوں واقف
تیرے ہاتھوں سے بھی تلوار نہ گرنے دوں گا
ہم نے مل کر جو محل ریت کا تعمیر کیا
بیٹھ آرام سے اے یار، نہ گرنے دوں گا
لاکھ صدیوں سے بنے کام پہ حرف آئے گا اگر
تو مجھے بیچ دے بازار نہ گرنے دوں گا
نہر بھی ایسے نکالوں کہ نکالی نہ گئے
تیشہ وہ ماروں گا، کہسار نہ گرنے دوں گا
غصہ ہے میری شراب ار جنوں میرا شباب
گفتگو کا کبھی معیار نہ گرنے دوں گا
گوش کو تیرے تکلم کی چلب رہتی ہے
آنکھ سے خواہش دیدار نہ گرنے دوں گا
جس کا شاعر ہوں اسی شوخ کا شیوہ ہے جفا
عشق شاہد ہے کہ اشعار نہ گرنے دوں گا
نام لیتا ہوں، اڑا جاتا ہوں، وہ کہتا ہے
ہوں علی، تیرا مددگار، نہ گرنے دوں گا

تو میرے بس میں ہے، میں تیرے بس میں کیوں آؤں
زمانے بول! تیری دسترس میں کیوں آؤں
اتر گیا ہے جو بوسیدہ تر لباسِ بدن
قفس کو چھوڑ، دوبارہ قفس میں کیوں آؤں
مجھے تو عشق میں مرنا ہی راس آیا ہے
فریب گاہِ سراب نفس میں کیوں آؤں
دماغ دھوکہ دہی کی دشا دکھاتا ہے
جو دل کی مانوں تو پھر پیش و پس میں کیوں آؤں
ہے آشکار پراگندگی بھی دنیا کی
پھر ایسی دنیا کے دامِ ہوس میں کیوں آؤں
میں اپنا جوہرِ احساس کیوں کروں محدود؟
مہک میں کیوں نہ رہوں اور رس میں کیوں آؤں
گلابِ تازہ ہوں کہسار پر علی یاسر
بکھر کے پھول بنوں، کار و خس میں کیوں آؤں

جب کبھی شاعری کروں ہوں میں
ہر طرف روشنی کروں ہوں میں
دن کی شاخیں ہری کروں ہوں میں
شام کو سرمئی کروں ہوں میں
ایک ہیجان ہے کہ جیتے جی
زندگی زندگی کروں ہوں میں
کوئی ایسے برا مناتا ہے
شکوہ بے کار ہی کروں ہوں میں
سب فرشتے بنے ہوئے ہیں یہاں
آدمی آدمی کروں ہوں میں
تم کرو جو تمھاری مرضی ہے
عزم آوارگی کروں ہوں میں
میرے غم میں اضافہ ہو جائے
تیرے غم میں کمی کروں ہوں میں
کوئی منظر نیا دکھاتا ہوں
بات کوئی نئی کروں ہوں میں
تیرا سائل تجھے مبارک ہو
دیکھ تجھ کو سخی کروں ہوں میں
دل نہیں لگ رہا علی یاسر
کس لیے دل لگی کروں ہوں میں

کوئی ہے خوش ، کوئی ناشاد قبرستان میں
ایک دنیا ہوگئی آباد قبرستان میں
خوب ہنگامہ ہوا جاگیر کی تقسیم کا
چھوڑ آئی باپ کو اولاد قبرستان میں
میرے دادا جان آ کر خواب میں یہ کہہ گئے
کرتے ہیں مولا علیؑ امداد قبرستان میں
رخصت اے اہلِ جہاں تم ہوادھر ہم ہیں ادھر
آ نہیں سکتی کوئی اُفتاد قبرستان میں
ہے نئے اک دور کے آغاز کا رازِ فسوں
ہو گئی ہے ختم اک معیاد قبرستان میں
کیا تماشا ہے مکافاتِ عمل کا دوستو
چھیڑ دی جاتی ہے کیوں روداد قبرستان میں
کچھ مرے جیسے میسر آ گئے ہیں اس جگہ
کچھ مرے جیسے نہیں افراد قبرستان میں
زندگی کا زہر پینا اور جینا کس لیے
سو رہو ہر فکر سے آزاد قبرستان میں
تھا علی یاسر ، ہمیں تا عمر اس کا انتظار
آنے والا آ رہا ہے یاد قبرستان میں

پروا نہ اسے ہو مگر اخلاص تو کچھ ہو
بدلے میں محبت نہ ہو ، احساس تو کچھ ہو
آنکھوں میں بھی رہتا ہے وہ دل میں بھی ، بیک وقت
اتنا ہے اگر پاس، اسے پاس تو کچھ ہو
اشکوں سا رواں طرزِ بیاں کام نہ آیا
دل جس کو دیا جائے وہ احساس تو کچھ ہو
دنیا میں پریشان کرے عقبیٰ کا دھندلکا
اے دل ترا کیا ہوگا ؟ تجھے راس تو کچھ ہو
دریا ہوں اگر میں ، کروں سیراب سبھی کو
صحرا ہوں اگر میں تو مری پیاس تو کچھ ہو
اے خامۂ نمناک تری آہ و فغاں کیا
کچھ درد عیاں ہو سرِ قرطاس تو کچھ ہو
مرتے ہی چلے جائیں کسی پر علی یاسر
جیتے ہی چلے جائیں مگر آس تو کچھ ہو

جاوید انور

ہزارے کا مہمان کیا بولتا

اگر اپنے بیٹے کو تم نے اسامہ کہا تو پجامہ تمھارا اُتر جائے گا، لوگ کہتے رہے، اور ہریرہ کے پوتے کو عبدالغنی نے اسامہ کہا اور کہتا رہا، اہل یورپ کی پروانہ کی

یہ عبدالغنی بھی عجیب آدمی ہے، مجھے یاد ہے جب کراں چی کے لوگوں سے اس کو جھجک تھی، اگر آپ گورے نہیں ہیں تو کچھ بھی نہیں ہیں، وہ انگریز کے آسنوں میں، اسی ٹھسّے سے، اسی کی زباں بولتا تھا مگر ایک دن اس کی بیوی نے (جو میم تھی اور جس کو کراں چی سے اس نے ڈرایا ہوا تھا) اسے عاق دے دی......وہ اُردو کے پیروں میں گڑگڑ گڑایا

سو عبدالغنی نے ہریرہ کے پوتے کے ختنے کرائے تو سرکار کے کاغذوں میں اسامہ لکھایا، بتایا کہ اب اس کی بیوی، جو پہلی نہیں ہے، کراں چی کے رستے ہزارے سے آئی ہے، پائے پکائے گی، ایمان والو! جہازوں سے اترو تو کاروں میں پرچم ہرے لہلہاؤ

کئی سال عبدالغنی نے اسامہ کو نفلوں کی بھاجی کھلائی پکوڑوں کے بیسن میں تعویذ گھولے، پراٹھوں کے آٹے میں زم زم کا پانی ملایا، کراں چی کے رستے ہزارے سے آئی ہوئی نیک پروین شائستہ عبدالغنی نے اور عبدالغنی اور شائستہ عبدالغنی کے مصلوں سے پھونکوں کا نور مسلسل...

کئی سال بعد...

ہزارے سے مہمان آیا

اسامہ نے عبدالغنی کو جگایا، بتایا، ہزارے سے مہمان آیا

ہزارے سے پیغام لایا

اسامہ کے ہاتھوں میں چابی تھی گاڑی کی، ماتھے پہ چشمہ تھا، ہونٹوں پہ بوسہ ہوائی ہزارے کے مہمان کے واسطے، جس کی دھوتی میں سکتہ قیامت کا تھا اور اسامہ کی گاڑی کی خلوت میں جلوت

لبالب چھلکتی ہوئی چھاتیوں کی شہادت حرارت ہے ایمان کی، اپنے عبدالغنی اور کراں چی کے رستے ہزارے سے آئی ہوئی نیک پروین شائستہ عبدالغنی کے فرشتوں نے بھی ایسا سوچا نہیں تھا

ہزارے کا مہمان کیا بولتا

ہزارے کا مہمان کیا بولتا

تجزیاتی مطالعہ: علی محمد فرشی

بیسویں صدی کے ربع آخر میں اردو نظم نگاروں کا جو دستہ میدان میں اترا ان کی فنی و فکری ساخت و پرداخت 'اوراق' اور 'فنون' کے زیرِ اثر ہوئی۔ نظمِ جدید کے دریا کے یہ دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہوئے بھی اپنے رنگ، خوشبو اور ذائقے میں جداگانہ شناخت رکھتے ہیں۔ 'اوراق' کی نظم ابلاغ سے زیادہ تخلیقی اظہار پر یقین رکھتی ہے، اس کی ہیئت تہ دار اور معنیاتی سطحیں پیچ دار ہیں۔ یہ نظم اپنے متن کی تفہیم و تعبیر کے لیے قاری پر بھی مناسب مطالعے اور ادبی اصولوں سے آگاہی کی شرط عائد کرتی ہے۔ گویا نظم کے لکھاری نے تخلیقی واردات میں جس انکشاف تک رسائی حاصل کی تھی قاری کو بھی اس سطح تک پہنچنے کے لیے طاقت ور ذہنی قویٰ اور ادبی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ فنون پر اوّل اوّل تو ترقی پسند تحریک کا ابلاغ آمادہ رویہ غالب تھا لیکن جب نظمِ جدید نے معاصر ادب کو متاثر کرنا شروع کر دیا تو لامحالہ فنون کے نظم نگار بھی جدید نظم کی فنی اور جمالیاتی خصائل سے اکتساب کرنے لگے۔ فنون کی نظم شدت تاثر سے لب ریز اور ابلاغ کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ دونوں اطراف کی نظم ضروی نہیں کہ فن کی معراج کو جا پہنچی ہو۔ ہر دو سمت میں اعتدال کی مثالیں بھی ملتی ہیں اور انتہا پسندی کی بھی۔ اگر ایک جانب نظم ابلاغ کے جوش میں نعرہ بن گئی تو دوسری جانب ابہام کے شوق میں چیستان۔ اصل فیصلہ وقت نے کرنا ہوتا ہے کہ کس کی انفرادی تخلیقی کوشش کام یاب رہی۔ میں نے یہاں مذکورہ نظمیہ عہد کے دو نمایاں تخلیقی رویوں کو نشان زد کیا ہے، تاکہ زیرِ تجزیہ نظم کی تمام جہتیں دریافت کی جا سکیں۔ جاوید انور فنون سے منسلک رہے لہٰذا ان کی نظم کو سمجھنے کے لیے تمہیدی کلمات اپنی جگہ اہمیت رکھتے ہیں۔

زیرِ تجزیہ نظم ''ہزارے کا مہمان کیا بولتا'' کا پہلا مصرع جب ''پچامہ تمھارا اتر جائے گا'' تک پہنچتا ہے تو سنسنی کی لہر پڑھنے والے کی رگوں میں اتر جاتی ہے۔ یہ ابلاغ کی وہ خصوصیت ہے جس کا میں اوپر ذکر کر آیا ہوں، گویا نظم نے پہلا معرکہ تو قاری کے ذہن پر قابو پا کر ہی مار لیا۔ اگرچہ نظم کا عنوان بھی قاری کے لیے خاص کشش رکھتا ہے، منفرد اور کلیشے سے پاک تازہ عنوان نے قاری کو نظم کی ترتیل پر پہلے ہی آمادہ کر رکھا تھا لہٰذا اس سنسنی خیز آغاز نے دو آتشہ کا کام کیا، عنوان صرف بولتا ہوا ہی نہیں بل کہ اپنے بطون میں معنیاتی چھلاوہ بھی رکھتا ہے جس پر آگے چل کر مناسب مقام پر بات ہوگی۔

پہلی قرأت میں نظم عصرِ حاضر کے معروف نظریے 'تہذیبی تصادم'' کے قضایا کو چھیڑتی دکھائی دیتی ہے، کیوں کہ ابتدائی مصرع میں اسم معرفہ ''اسامہ'' کا در آنا لاشعوری طور پر بھی قاری کا ذہن اس جانب موڑ دیتا ہے۔ نظم از خود اپنی تخلیق کے زمانی تناظر کے گرد حصار کھینچ کر بھی اسی نظریے کے دائرے میں مطالعے پر اکساتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جس میں ۱۱ ستمبر کا واقعہ رونما ہوا اور گلوب پر تہذیبی تصادم نئی دراڑیں ڈالنے لگا۔ اسامہ بن لادن کی تاریخ سے سب آشنا ہیں، افغانستان پر سویٹ یونین کی چڑھائی نے امریکا کو سنہری موقع فراہم کیا اور اس نے پاکستان کو فرنٹ لائن پر لا کر مد مقابل، ہم پلہ، دشمن کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کر دیا، اس جنگ میں اسامہ بن لادن جہادی تنظیموں کی سربراہی میں امریکا کا دست راست تھا۔ لیکن جب امریکا اپنے بنیادی مقصد کے حصول کے فوراً بعد پاکستان، افغانستان اور عرب دنیا کو دلدل میں چھوڑ کر کنارہ کشی اختیار کر گیا تو اس خطے کے عوام میں بے چینی کی لہر شدت اختیار کر گئی۔ پاکستان پر تو ایک فوجی آمر کا قبضہ تھا جو اپنے اقتدار کی بقا کی خاطر ملک کو اس جنگ میں جھونک چکا تھا، لیکن عوام کے دلوں میں امریکیوں کے خلاف نفرت کا الاؤ فزوں ہوتا رہا، عرب دنیا کے وسائل شاہی خاندانوں سے عوام کو منتقل کرانے میں امریکا نے اسامہ سے جو وعدہ کر رکھا تھا وہ کسی قاعدے قانون کا محتاج تو تھا نہیں، لہٰذا اسامہ نے اس ہزیمت کا بدلہ لینے کے لیے افغانستان میں نئی حکمت عملی بنانا شروع کر دی۔ ۱۱ ستمبر کے واقعے کے بعد اسامہ جذباتی مسلمانوں کا ہیرو بن کر ابھرا۔ امریکی اسٹیبلشمنٹ سے پاکستانی عوام کی نفرت ڈھکی چھپی نہیں، سرد جنگ میں بھی پاکستانی مقتدر طبقہ امریکا کی جھولی میں بیٹھا رہا، جب کہ معاشی انصاف کا خواب دیکھنے والے روشن خیال عوام کے دل سویٹ یونین کے ساتھ دھڑکتے تھے۔ کہتے ہیں کہ دشمن کا دشمن بھی دوست ہوتا ہے اس حوالے سے عوام کا اسامہ کو ہیرو مان لینا آسانی سے سمجھ میں آ جاتا ہے۔ ہمارے ہاں ۱۹۹۰ء کے آس پاس بچوں کے نام اسامہ سنائی دیے جانے لگے تھے۔ اس نظم کی بافتوں میں کہیں نہ کہیں 'اسامہ بن لادن' کی امریکا اور اس کے حلیفوں سے نفرت، اجتماعی لاشعور کے ریشوں کی صورت میں، موجود ملتی ہے۔

نظم تین مختلف دائروں میں سفر کرتی ہے۔ ابتدائی دائرہ مقامی ثقافت کا ہے، جہاں انفرادی، سماجی، ثقافتی اور تہذیبی شناختیں پختہ و پائیدار ہوتی ہیں اور فرد کا سماج سے رشتہ مستحکم ہوتا ہے۔ معاشرہ کسی بھی نوع کی تبدیلی کے راستے میں بند باندھے رہتا ہے لہٰذا کوئی تبدیلی آئے بھی تو نہایت سست روی اور غیر محسوس طریقے سے آتی ہے۔ ہزارہ اس دائرے کا استعارہ بن کر نظم میں ابھرا ہے۔ نظم کا مرکزی کردار اسی دائرے سے تعلق رکھتا ہے۔ عبدالغنی اور اس کے باپ کا نام ہریرہ اُس کی سماجی طبقاتی حیثیت سے بھی پردہ اٹھا رہے ہیں۔ اس طرح کے نام مذہبی اشرافیہ کی نمائندگی کرتے ہیں، عوام میں کم از کم ہریرہ کی نسل

کے ناموں میں ان کا چلن نہ ہونے کے برابر تھا۔ پھر باپ سے پوتے تک ناموں کے مزاج کا تسلسل بھی اس خیال کو تقویت دیتا ہے۔ اشرافیہ نفسیات دہرے معیارات کی حامل ہوتی ہے۔ اس طبقے میں اقدار کی ظاہری سطح تو مثالی نمونہ پیش کرتی ہے لیکن بہ باطن یہ طبقہ مفاد پرست، اخلاقی طور پر پست اور استحصال پسند واقع ہوتا ہے۔ اس طبقے کے لوگ اپنی سماجی برتری کو بچانے کے لیے ہر طرح کا قدم اٹھا جاتے ہیں۔

عبدالغنی نے جب مقامی ثقافتی دائرے میں اپنے معاشی سماجی مرتبے کو خطرات لاحق دیکھے تو وہاں سے نکل کر وسطی دائرے میں منتقل ہو گیا۔ ڈیڑھ کروڑ (غیر سرکاری اعداد و شمار کے مطابق) کی بے ہنگم آبادی کے اس شہر کے لیے بلدیاتی معاشریکی اصطلاح بھی ناکافی ہے۔ یہ شہر پاکستان کے تمام صوبوں، بہ شمول آزاد کشمیر، کی بھانت بھانت کی بولیوں سے اٹا پڑا ہے۔ مستزاد مہاجروں کی عددی قوت اور سندھی قومیت کو اقلیت میں بدل جانے کا خوف ایک پیچیدہ سماجی نفسیاتی ساخت کو تشکیل دیتے ہیں، یہاں مکران اور علاقہ کچھ کی بھی قابل ذکر آبادی موجود ہے۔ کاروباری مراکز پر کچھ مذہبی لسانی گروہوں کی مضبوط گرفت ہے اور کراچی کے قدیم علاقوں میں چینی اور پارسی افراد بھی قیام پذیر ہیں علاوہ ازیں غیر قانونی طریقے سے رہنے والے بنگالیوں اور افغانیوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بندرگاہ کی موجودگی، صنعتی ارتکاز اور ملک کے سب سے بڑے کاروباری مرکز کے باعث غیر ملکی افراد بھی کثیر تعداد میں یہاں آتے جاتے رہتے ہیں۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری ہوگئی کہ ہم نظم کے مرکزی کردار کی نفسیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس وسطی دائرے میں پیش آنے والے تمام موافق و ناموافق حالات، مشکلات و مصائب کا صحیح تناظر میں تجزیہ ممکن بنایا جا سکے۔ نظم کا سارا خمیر اسی دائرے میں تیار ہوا ہے لہٰذا نظم کی سطح پر بھی اس کا اظہار نمایاں نظر آتا ہے۔

عبدالغنی ہزارے کی اشرافیہ نفسیات لے کراچی آیا تو یہاں اسے اپنے سماجی تفاخر کے سابقہ تمام نشانات بے معنی معلوم ہوئے، لہٰذا اس نے جون بدل کر شہری اشرافیہ میں شمولیت کا راستہ بنا لیا۔ اس نے ماضی قریب کے آقاؤں کی زبان اور طور طریقے اختیار کر لیے حتیٰ کہ وہ ایک انگریز عورت سے شادی کرنے میں کام یاب ہو گیا۔ اس کردار کی موقع پرست ذہنیت کا اندازہ لگائیے کہ ایک جانب تو وہ بالائی طبقے میں پروان چڑھنے کے باعث نئی سماجی ساخت میں بھی بالائی طبقے کا بہروپ بناتا ہے لیکن باطنی سطح پر خوئے غلامی میں آلودہ ہو کر اپنی عزت نفس سے دست کش ہونے میں بھی عار محسوس نہیں کرتا۔ انگریز عورت سے شادی کے بعد اسے جس ثقافتی اور تہذیبی ٹکراؤ کا سامنا کرنا پڑا نظم نے اسے اخفا میں رکھ کر فنی پختگی کا ثبوت مہیا کیا ہے۔ جب یہ انگریز عورت اسے دھتکار دیتی ہے تو اس کے اندر مقامی ثقافت کی قوت شدت سے اپنا اظہار کرتی ہے۔ یہاں نظم نے ایک تہذیبی کنونشن ''عاق'' استعمال کیا ہے جس کا صوتی اور

معنوی علاقہ ''طلاق'' سے جڑا ہوا ہے۔ عاق طنز کا نشتر ہے اور قوت و اختیار کی علامت۔ تہذیبی کنونشن کے طور پر اس کے معنی ہیں باپ کا اولاد کو اپنے مال و متاع اور جائیداد سے محروم کر دینا۔ یہاں اس کی بیوی اس کے باپ جیسی اتھارٹی کی مالک ہے، وہ اپنے ثقافتی، قانونی اختیارات کو بہ روئے کار لا کر اس سے علاحدگی اختیار کر لیتی ہے، جو خود اس کے لیے کسی صدمے کا باعث نہیں، البتہ مرکزی کردار کو جس تذلیل سے دوچار ہونا پڑا اس کے ردعمل میں اس نے اپنی شناخت کے اصل و اوّل دائرے میں جا کر پناہ لی اور ایک مقامی عورت کو شریک حیات منتخب کر کے اپنی شکستہ شخصیت کی نئی تعمیر شروع کی۔ اس کی اندرونی چوٹوں پر تو مقامیت کا مرہم کام کر گیا لیکن بلدیاتی اشرافیہ کے حلقے میں اسے جس ہزیمت کا سامنا تھا اس کے تدارک کی کوئی صورت خارج میں موجود نہیں تھی، لہٰذا اس نیا اس شہر سے ہی نکل جانے میں عافیت جانی۔

یہاں سے نظم بالائی دائرے میں منتقل ہو جاتی ہے، جو یورپ کے کسی ملک (نظم کے فریم میں قرین از قیاس برطانیہ) کو محیط ہے۔ یہیں نظم میں تہذیبی تصادم کے نشانات واضح ہوتے ہیں۔ اس دائرے کے پس منظر میں بیسویں صدی کے مجموعی شناخت نامے پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے جو ہیجان، انتشار، اینگزائٹی، خوف اور فرد کی تنہائی سے مرتب ہوتا ہے۔ تہذیبی تصادم کی نظریہ سازی میں ان عوامل کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ بالخصوص سرد جنگ کے خاتمے پر فوکو یاما نے ''تاریخ کے خاتمے'' کا جو نظریہ پیش کیا تھا کہ سویت یونین کے ٹوٹنے کے بعد چوں کہ مدمقابل قوت کا خاتمہ ہو چکا ہے لہٰذا عالمی ہم آہنگی کی راہ ہموار ہو گئی ہے، لیکن یہ محض لفظی موشگافی تھی۔ امریکی مغربی دنیا کیمونزم کے سیلاب کو روکنے میں کام یاب ہو کر یہ گمان کر بیٹھی تھی کہ اب ہر طرف اس کے لیے سکھ چین ہوگا، لیکن جلد ہی اسے بیسویں صدی کی ان بلاؤں نے گھیرے میں لے لیا جن کا ذکر اوپر ہوا ہے۔ فرد کی تنہائی لاشعوری طور پر اجتماعی شناخت کا آئینہ صیقل کرنے لگی، دوسری جانب عربوں، افغانوں اور پاکستانیوں سے جو دغابازی ہوئی تھی اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا غیض و غضب بھی اپنا اظہار کرنے لگا، سوال (مثبت) یہ نہیں تھا کہ ہم کون ہیں؟ بل کہ ہم کون نہیں ہیں؟ کے منفی سوال نے تصادم کی راہ ہموار کی، صلیب، ہلال، سبز پرچم، عبایا، سکارف ایسی تہذیبی علامتیں تھیں جو ایک گروہ کے لیے دوسرے کا وجود ناقابل برداشت بنا رہی تھیں۔ یورپ میں اسلامی تہذیب کی علامتوں کے خلاف نفرت کا کھلم کھلا اظہار ہونے لگا تھا۔ اس زمانے میں نظم کے مرکزی کردار کے ہاں بیٹا پیدا ہوتا ہے، جس کے ختنے کرائے جاتے ہیں، اور اسامہ نام تجویز ہوتا ہے۔ بہ ظاہر نظم پر تہذیبی تصادم کی فضا غالب آ چکی ہے۔ پاجامہ اگرچہ نظم کے ابتدائی دائرے سے باہر گرا ہوا ثقافتی نشان ہے تاہم وسطی دائرے سے گزرنے کی رعایت سے کسی حد تک اپنا جواز قائم لیتا ہے کم از کم غیر یورپی لباس کے مدمقابل۔ اس کی غذا (پائے بہ طور استعارہ) پہلے دائرے سے آنے لگی

ہے، اس کا یہ کہنا کہ: ''ایمان والو! جہازوں سے اترو توکاروں میں پرچم ہرے لہلہاؤ!'' اس کے باغیانہ رویے کی عکاسی کرتا ہے، لیکن بہ غور نظم کا جائزہ لیں تو یہ سب کچھ سماجی نفسیاتی دھچکے کا ردِ عمل دکھائی دیتا ہے۔ تہذیبی تصادم کی بہ جائے نظم ثقافتی تضاد، جو مرکزی کردار کو توڑ پھوڑ گیا ہے، کے پلڑے میں جا گرتی ہے۔ اسامہ کی پرورش میں اسلامی تہذیبی ثقافتی اقدار کو اہمیت دی جاتی لیکن بالغ ہوتے ہی وہ باپ کے دیے ہوئے ثقافتی ماسک کو اتار پھینکتا ہے اور مغربی کلچر، جسے جنسی آزادی کے کنونشن سے ابھارا گیا ہے، سے مغلوب و مفتوح ہو جاتا ہے۔ گویا تاریخ ایک بار پھر خود کو دہراتی ہے اور اسامہ اسی راستے پر گام زن ہو جاتا ہے جس کے خارزاروں میں اس کا باپ خواری و زبوں حالی سے دوچار ہوا تھا۔

نظم میں چھ کردار نمود کرتے ہیں:

1۔ ہریرہ
2۔ عبدالغنی
3۔ عبدالغنی کی انگریز بیوی
4۔ عبدالغنی کی دوسری بیوی
5۔ اسامہ
6۔ ہزارے کا مہمان

نظم کا المیہ عبدالغنی پر وقوع پذیر ہوتا ہے، جس کے نتیجے میں اس کی شخصیت مسخ ہوئی۔ اس کی دونوں بیویاں نظم کی تمثیلی ساخت کی تعمیر میں ریختے کا درجہ رکھتی ہیں۔ ہزارے سے آنے والا مہمان نظم کی تمثیل میں ایک خاموش اور ساکت کردار کی صورت ابھرتا ہے، نظم کے فنی چوکھٹے کو مضبوط بناتا ہے لیکن وہ ہر طرح کے تفاعل سے عاری ہے، قریب سے دیکھیں تو ہزارے کا مہمان دراصل عبدالغنی ہی کا پرتو ہے جس نے تمثیل کی ساخت اور معانی کی پرداخت کو موزوں کیا ہے۔ یہاں سے دیکھیں تو ہریرہ نظم کا ہیرو قرار پاتا ہے، جس کے سالم وجود سے نظم کی سالمیت قائم ہوئی۔ اب تک ہم جسے مرکزی کردار سمجھ رہے تھے اس کی حیثیت ایک مہمان یعنی اجنبی کی ثابت ہوئی۔ اس زاویے سے نظم کا عنوان نئی معنویت کا چھلاوا بن کر اپنی موجودہ قدر میں اضافہ کر لیتا ہے۔

□

گلزار کی ایک نظم: متخیّلاتی مطالعہ

__ علی دانش __

دوست تمہاری باتوں کے وہ سبزے
اب بھی یاد آتے ہیں
جن پر لیٹے لیٹے اکثر
رات اور دن کی گرہیں کھولا کرتے تھے
دوست زمیں کے اُس ٹکڑے پر
اب نہ وہ سبزہ ہے، نہ وہ گُل بُوٹے ہیں

اَب نظموں میں
شہد سی خوش رنگ آگ کی لپٹیں
میں نے چاٹنا چھوڑ دیا ہے
تھوڑا سا آکاش جو تم نے قرض لیا تھا
وہ لوٹانے کی کوشش میں
میں نے اپنی ساری زمیں گروی رکھ دی ہے!!

خیال اور تخیّل کو عام طور پر ہم معنی برتا جاتا ہے اس میں کچھ شک نہیں کہ دونوں ہی انسان کے ذہنی اعمال ہیں لیکن دونوں کے مابین فرق موجود ہے یہ فرق ادب کے طالبِ علم کے لیے روا رکھنا بہت ضروری ہے۔ اگرچہ یہ دونوں الفاظ نفسیات کی اصطلاح کے طور پر بھی برتے جاتے ہیں اس حوالے سے خیال کو IDEA اور تخیّل کو IMAGINATION کہا جاتا ہے۔ لفظ آئیڈیا لاطینی زبان کے لفظ IDEIN سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی (TO SEE) دیکھنے، جاننے اور مشاہدہ کرنا کے ہیں۔

افلاطون (۴۲۸ / ۴۲۷ ق م ایتھنز، یونان میں پیدا ہوا۔ اس کے والد کا نام ارسٹون اور والدہ پیریکٹیون تھا۔ ۳۴۷ / ۳۴۸ ق م ہے۔ ایتھنز، یونان میں وفات پائی) کے نزدیک خیال عام طور پر کسی چیز کے تصور کی ذہنی عکاسی

ہوتے ہیں تاہم خیالات وہ مجرد تصورات (ABSTRACT CONCEPTS) بھی ہو سکتے ہیں جو کوئی ذہنی تصویر نہ پیش کر سکیں اور اکثر فلاسفہ نے خیالات کو وجودیاتی (ONTOLOGICAL) نوعیت کی بنیاد قرار دیا ہے۔

GEORGE FRIEDRICH STOUT جس کا دورِ حیات ۱۸۶۰ء سے ۱۹۴۴ء ہے وہ THE UNIVERSITY OF ABERDEEN میں (برطانیہ کا یہ مشہور دارالعلوم سکاٹ لینڈ میں دریائے ڈان کے کنارے پر واقع ہے) فلسفہ اور تجرباتی نفسیات پڑھاتا رہا۔ برٹرینڈ رسل نے اسے اپنے اکثر مضامین میں حوالہ کے طور پر شامل کیا ہے۔ جی ایف سٹاؤٹ 'خیال' کے بارے میں کہتا ہے کہ 'خیال' اور 'تصور' عام طور پر ہم معنی سمجھے جاتے ہیں اگرچہ دونوں کا تعلق انسان کے ذہنی اعمال سے ہے بعض صورتوں میں یہ دونوں ذہنی اعمال ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں لیکن اکثر ماہرینِ نفسیات کی رائے ہے کہ تصور کا تعلق انسان کے حسی تجربات سے ہے اور خیال کا تعلق معنی اور مفہوم کے ساتھ وابستہ ہے۔ پروفیسر جی ایف سٹاؤٹ اپنی کتاب STUDIES IN PHILOSOPHY AND PSYCHOLOGY میں مزید لکھتا ہے کہ 'امیج' بھی 'خیال' ہی کا حصہ ہوتا ہے لیکن خیال کا دوسرا حصہ 'مفہوم' ہے۔

FRIEDRICH ANGELS (۱۸۲۰ء سے ۱۸۹۵ء) اپنی کتاب THE CONDITION OF THE WORKING CLASS IN ENGLAND,1887. میں اسی بات کو اس طرح کہا ہے:

'جب تک ہم اپنے کسی بیان میں 'خیال' کے حسی مشمولات (بصری، سمعی، وغیرہ) کو ذہن میں لاتے ہیں تو ہم 'تصور' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں لیکن جب حسی پہلو کے علاوہ معنوی پہلو بھی نمایاں کرنا چاہیں تو ہم تصور کی بجائے خیال کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔' اس بات کو آسان لفظوں میں (طلبہ/ طالبات کے سمجھنے کے لیے) اکثر ماہرینِ نفسیات نے متفقہ طور پر مندرجہ ذیل کلیہ ترتیب دے رکھا ہے:

کلیہ: خیال = تصور+مفہوم

متخیّلہ (IMAGINATION) وہ ذہنی عمل ہے جس کا تعلق حافظہ سے بھی ہوتا ہے ویسے تو خیال کا پس منظر بھی ماضی کے کسی گوشے سے جڑا ہوا ہی ہوتا ہے۔ لیکن 'خیال' اور 'متخیلہ' سادگی اور پیچیدہ کاری کے حوالے سے بھی افتراق کے حامل ہیں۔ 'خیال' کسی یاداشت کی سادہ شکل بھی ہوتی ہے۔ 'خیال' فاعل و منفعل حالت میں بھی ہوتا ہے لیکن 'متخیّلہ'، 'خیال' سے منفرد اور پیچیدہ 'یاداشت' ہے۔

'خیال' اور 'متخیّلہ' کا افتراقی پہلو یہ بھی ہے کہ 'خیال' کے لیے ضروری نہیں ہے اس میں کوئی اختراعی پہلو موجود ہو لیکن 'متخیّلہ' ہمیشہ اختراعی نوعیّت کی حامل ہوتی ہے اور اپنی اظہاری طاقت کو استعمال کرتے

ہوئے نئے نئے پہلو دریافت کرتی ہے مزید دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں 'متخیّلہ' سابقہ خیال میں اضافہ کرتی ہے وہاں غیر ضروری تجربہ کو حذف کرنے کی جسارت بھی رکھتی ہے چاہے وہ کسی سابقہ تجربہ سے وابستہ حسّی نوعیت کا تجربہ ہو یا افہام و تفہیم سے وابستہ ہو، کہا جا سکتا ہے اگر ہم پیچیدہ ذہنی اعمال سے صرفِ نظر برتیں تو 'متخیلات' مجموعی طور اختراعی نوعیتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ IMAGINATION ایک ایسا MENTAL MANIPULATION ہے جس میں کسی چیز یا کیفیت کے منفعل / فعال، تصور و مفہوم کے علاوہ فیصلہ کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہوتی ہے تاہم اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک REPRESENTATIVE ACTION ہوتا ہے۔ اردو زبان میں اسے تمثالی عمل کہا جاتا ہے۔ ادب، مصوّری یا موسیقی میں 'متخیّلہ' کی اقسام کی تلاش ایک طویل مضمون کا تقاضا کرتی ہیں البتہ نفسیات میں متعدد شاخوں کا ذکر موجود ہے جو اکثر حواسِ خمسہ کے امتزاج سے ترتیب پاتی ہیں یعنی بصری، سمعی، لمسی، ذائقائی، شامی اور لفظی متخیّلات کے نام سے منسوب ہیں۔ ماہرینِ نفسیات کا خیال ہے کہ عام لوگوں میں 'متخیلہ' کی کوئی بھی قسم امتیازی حیثیت سے نہیں پائی جاتی یعنی اکثر لوگ اس صلاحیت سے زیادہ متصف نہیں ہوتے اس صورتِ حال کے لیے 'مخلوط متخیّلہ' کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ متخیلہ کی سبھی اقسام میں دو بنیادی صفات مندرجہ ذیل ہیں:

□ں RECEPTIVE IMAGINATION

یہ منفعل متخیّلہ ہے اسے 'آغاز متخیّلہ' یا 'آزاد متخیّلہ' کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ منفعل متخیّلہ سے مراد وہ تخیّل ہے جس کے لیے کوئی باقاعدہ منصوبہ بندی نہ کی گئی ہو۔ یہ کیفیت خود بہ خود ذہن پرورادہ ہوتی ہے۔ اس کے پس منظر میں کوئی فکر یا نظریہ موجود نہیں ہوتا۔ نفسیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ منفعل تخیّل کا کوئی واضح مقصد نہیں ہوتا اور یہ ایک میکانکی عمل ہوتا ہے۔ بیدار خوابی منفعل متخیلہ کی ایک قسم ہے لیکن فنونِ لطیفہ کے طالبِ علم کی حیثیت سے میں سمجھتا ہوں کہ منفعل متخیلہ کا مقصد اور پس منظر موجود ہوتا ہے اگر ہم شعوری طور پر اس کی تفہیم نہ بھی کر سکتے ہوں تب بھی حسی اور لاشعوری طور پر اس کے پس پشت کوئی نہ کوئی ذہنی عمل ضرور ہوتا ہے بہ قول شاعر:

کسی ہزیان میں یہ ولولہ پایا نہیں جاتا
یقینا پشت پر مجنوں کے ہے محمل نشیں کوئی

□ں CONTROLLED IMAGINATION

یہ فعال متخیلہ ہے اس میں تخلیق کا جوہر موجود ہوتا ہے۔ فعال متخیلہ تعمیر کی صلاحیت رکھی ہے یعنی مقصد سے عاری نہیں ہوتی۔ فعال متخیلہ کا پس منظر نظریاتی وابستگی، فلسفہ اور باقاعدہ منصوبہ بندی کا حامل ہوتا ہے۔ شاعر نظم کرنے سے قبل اور مصوّر اپنا شہ کار بنانے سے قبل ہی اس متخیّلہ کو استعمال میں لاتا ہے۔ افسانہ نگار اور ناول نگار، افسانہ اور ناول کا پلاٹ اٹھانے سے قبل اپنے ذہن میں اس سے مستفید ہوتا ہے

۔نقشہ بنانے والا، ایک (بڑے) پُل کا نقشہ (جس کا ڈیزائن دُنیا میں کہیں موجود نہ ہو) بنانے سے قبل تخیّلات میں سارا نقشہ پہلے ہی بنا چکا ہوتا ہے۔

طویل عرصہ سے گلزار کی نظم میں سے 'متخیّلہ' کا وفور اپنی تمام تر جاذبیّت کے ساتھ (دونوں ہاتھوں سے) مجھے اپنی طرف بلاتا تھا۔ اس کے اشاروں میں سُندر شبدوں کا صوتی تاثر موجود، صد رنگ خوشبو اعصاب کو متبدّل کرتی تھی لیکن جب ایک خاص لمحہ، فکری ہیجان پر غالب آ جائے تب ہی تو تخلیق، نمو پذیری سے روشناس ہو پاتی ہے یا پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایسے لمحات میں تخلیق سے تخلیق نو پھوٹتی ہے تو متون کے پس منظر سے نظری جبر ٹوٹتا ہے۔ ایک روشنی ذات کی پہنائیوں سے پھوٹتی ہے جب شاعر متخیلانہ وفور سے سیراب ہوتا ہے۔

ایک بڑا تخلیق کار جب مختلف النوع متخیّلہ کے بازوؤں میں لیتا ہے تو قاری کی لطیف روح کو بدن کی کثافتوں سے آزاد کر دیتا ہے تب بے ساختہ کہنا پڑتا ہے:

وسیع تر ہو گئی ہے وسعت
زمیں بس ایک ہلکا پھلکا سا
روئی کا گالہ بن گئی ہے
تمہاری باہوں میں ڈوب کر
ایسا ہلکا ہلکا سا لگ رہا ہے
کہ جسم سے جیسے سینکڑوں جسم اُتر گئے ہیں
کہ روح سے جیسے جسم کا بوجھ ہٹ گیا ہے (گلزار)

تخلیق کار کو یہ فضیلت حاصل ہے کہ اس پر وہ لمحۂ تخیلات پہلے وارد ہوتا اور تخلیق بعد میں ہے اس لمحے میں جس قدر زیادہ وسعتِ احساس، جمالیاتی عناصر اور فنی مہارتیں ہوتی ہیں اسی قدر قاری کے ذہنی و فکری عوامل اور استعداد کے ساتھ مطابقت پیدا ہوتی ہے جس سے اہل نئی تخلیق وارد ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق کا لمحہ کسی ایک وقت تک محدود نہیں ہوتا بل کہ ہر آنے والی قرآت و تفہیم کے ساتھ مل کر پھر رواں ہو جاتا ہے اسی بات کی دلیل میں آیئے ہم گلزار کی اس نظم کے متخیلات کی اتھاہ میں بساط بھر اترنے کی کوشش کرتے ہیں:

دوست تمہاری باتوں کے وہ سبزے
اب بھی یاد آتے ہیں

'باتوں کے سبزے' ایک ایسا مرکّب ہے جس میں VISUAL IMAGINATION اور AUDITORY IMAGINATION کا امتزاج، علامات و اشارات کے ساتھ ترتیب پاتا ہے۔ 'باتوں' سے سمعی تخیّلات کے دروازے کُھلتے ہیں اس لیے کہ ان کا براہِ راست تعلق آواز سے ہے

یہ الگ بات کہ شاعر محبوب کی جس آواز کی بات کرتا ہے اس کا پس منظر بہت سے مناظر سے ترتیب پاتا ہے یعنی اس مرکّب کے ایک کنارے پر دوست کی میٹھی 'باتیں' اور دوسرے کنارے پر لفظ 'سبزے' نظر آتا ہے۔ ایک بصری اور دوسری سمعی متخیّلہ ہے اس لیے کہ اس کا رشتہ ہماری بصارت اور دوسری کا سماعت کے حواس سے جڑا ہوا ہے۔ گویا 'باتوں کے سبزے' کی آڑی ترچھی مرکّباتی متخیّلہ جہاں ایک پیچیدہ لطافت کی حامل ہے وہاں لفظ 'سبزے' بہ طور علامت کے استعمال ہوا ہے۔ اس مرکّب میں پائی جانے والی علامتوں اور اشارات میں سے چند اہم مندرجہ ذیل ہیں:

- سبزہ آغاز ہونا (محاورہ) آغازِ شباب ہونا
- سبزہ آنا (محاورہ) داڑھی مونچھیں نکلنا، مسیں پھوٹنا
- سبز باغ دکھانا (محاورہ) دھوکا دینا۔
- سبزے (لفظ) بہار، جوبن، تخلیقی وفور، پھیلاؤ، تخلیقی نمو

دیکھا جا سکتا ہے کہ ایک لفظی مرکّب میں جہاں مختلف النوع تخیلات کے دھارے ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہیں علامات و اشارات کا سلسلہ بھی وہیں پر آ کر ملتا ہے اور مزید یہ کہ ان دونوں سلاسل کے آڑے ترچھے (باری باری) ملاپ سے معنویّت کا وسیع نظام پرورش پاتا ہے:

جن پر لیٹے لیٹے اکثر
رات اور دن کی گرہیں کھولا کرتے تھے

گلزار کے تخیلاتی عمل کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ تخیّل ایک حد پر جا کر اختتام پذیر نہیں ہوتا بل کہ ایک حد سے دوسری حد کی طرف رواں ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں متخیّلہ کے پس منظر میں، مختلف النوع ذہنی اعمال کے ساتھ، سابقہ تجربات بھی شامل ہوتے ہیں۔ کسی تجربہ میں مختلف ذہنی اعمال ایک گنجلدار ترتیب سے، یک ساں عمل پیرا ہوتے ہیں۔ تخیّل میں کون کون سے ذہنی اعمال شامل ہیں؟ یہ ایک پیچیدہ سوال ہے۔ پیچیدگی اور یک سانی کارکردگی کی وجہ سے ماہرینِ نفسیات ابھی تک کسی حتمی فیصلہ تک نہیں پہنچ سکے تاہم ذہنی اعمال میں عام طور پر وقوف (Cognition)، احساس (Affection) اور طلب (Conation) اہم ہیں۔ مثال کے طور پر ہم سڑک پر کوئی حادثہ دیکھتے ہیں تو ہمیں کسی شخص کے زخمی ہونے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ معاملہ کس قدر سنگین ہے۔ معاملے کی سنگینی ہمارا وقوف ہے اس عمل سے ہم ناخوش گواری محسوس کرتے ہیں اور ناخوش گواری ہمارا احساس ہے۔ ہم فوراً زخمی شخص کو ہسپتال لے کر جانا چاہتے ہیں۔ یہ خواہش ہماری طلب ہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی واقعہ یا تجربہ وقوف، احساس اور طلب کے بغیر نہیں ہوتا اور ان تینوں ذہنی اعمال کا اطلاق ہر قسم کے تجربہ اور واقعہ پر کیا جا سکتا ہے۔ کسی قسم کی متخیّلہ میں، وقوف، خیال، طلب، احساس، توجہ، سابقہ یادداشت، خیال، تصور اور فکر کی کارکردگی کے امکانات موجود ہوتے

ہیں۔اصل میں متخیّلہ کی کارکردگی بھی ایک سائنس ہے(اگر چہ اس حوالے سے ابھی تک خاطر خواہ کام نہیں ہوسکا کہ یہ موضوع، ذہنی اعمال کی ایک ذیلی شاخ ہوسکتا ہے)۔متخیّلہ چوں کہ تخلیقی صلاحیت سے وابستہ ہے اس لیے یہ موضوع فنونِ لطیفہ کے دائرہ کار میں بھی شامل ہونا چاہیے۔

گلزار کا تخیّل نظم کے متون میں ایک حد سے دوسری حد کی طرف رجوع کرتا ہوا نظر آتا ہے۔اس نظم میں سمعی اور بصری تخیّل، ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے ہوئے جس نئی گلی میں مڑتے ہوئے نظر آتے ہیں اوہ شہرِ تخیّل کی لمسی منزل ہے ہمیں بھی تخلیق کی شعری کیفیت میں ان کے ساتھ ساتھ رواں ہونا پڑتا ہے۔ایک بار پھر اس مقام پر نظم کے ایک مصرعے کی قرآت کی زحمت دی جائے گی اس لیے کہ ہر سطح کے قاری کو ساتھ لے کر چلنا ہے:

جن پر لیٹے لیٹے اکثر

یہاں 'جن' سے مراد وہی 'باتوں کے سبزے' ہیں جنھیں تخیّلات اب جس منزل کی طرف لے جا رہے ہیں اسے نفسیات کی زبان میں TACTUAL OR MOTOR IMAGERY کہا جاتا ہے۔معنوی اعتبار سے باتوں کے سبزوں پر لیٹنے سے مراد یہ ہے کہ شاعر نے دوست کی باتوں کے تمام امکانات پر اعتماد کیا تھا اور MOTOR IMAGINATION کی تکنیک کو برتتے ہوئے سابقہ تجربہ کو دُہرایا ہے۔حرکی تخیّل، بصری تخیّل کی طرح (عام طور پر) جامد حالت میں نہیں ہوتا بل کہ DYNAMIC FORM میں ہوتا ہے جیسے کی کھیل میں ایکشن سے قبل یا سُریلی آواز کی ابتدا کے عمل سے قبل کا عمل ہوتا ہے۔ادب کی اصطلاح میں اسے REHEARSE کہا جاتا ہے لیکن تخیّل کے حوالے سے اس کے معنی ادبی معنوں سے مختلف ہوں گے اور یہ اختلاف زمانی ترتیب کے حوالے سے ہوگا یعنی یہ عمل ذہنی سطح پر اپنی ابتدا سے قبل ہی تکمیل کے عمل سے گزر چکا ہوتا ہے ابتدا سے قبل تخلیقی عمل کی تکمیل متخیّلات کے جہان میں تکمیل پاتا ہے یعنی ظاہر کی دنیا سے قبل باطن کی دُنیا تشکیل پاتی ہے اور ان دونوں دُنیاؤں کے ملاپ سے تخلیق کی حقیقی تخلیق عمل میں آتی ہے۔اسی بات کو فلسفہ کی مدد سے نظریہ تمثال کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔گلزار کی نظم میں MOTOR IMAGINATION کو منیؔر نیازی کے ایک شعر کی مثال سے بیان کرنے کی جسارت کروں گا:

جو ہوا میں گھر بنائے ، کاش کوئی دیکھتا
دشت میں رہتے تھے پر تعمیر کی عادت بھی تھی

یعنی کسی عمل کے ظاہری سطح پر ابتدا سے قبل وہ عمل تخیّل کی دُنیا میں تکمیل کے مراحل سے گزر چکا ہوتا ہے۔اس حوالے سے سمجھنا چاہیے کہ تخیّل ہماری عملی زندگی کے لیے کس قدر ضرورت و اہمیت کا حامل ہے یہاں میرا جی چاہ رہا ہے کہ ایک اور دل چسپ سوال اٹھا دوں جو اگر چہ موضوع سے وابستہ تو نہیں ہے لیکن فلسفیانہ طور پر تخیّل کے عمل کے حوالے سے جڑت رکھتا ہے کہ جب انسان ظاہر کی دُنیا میں ابتدا کی سطح پر نہیں اترا تھا تو (مذہب کے ماننے والوں کے مطابق) خدا (ایشور، گاڈ، یا جو بھی اچھا نام دیا جاسکے) کے

متخیّلات میں اس نے کہاں پر پر تکمیل پائی؟ جواب چاہے کچھ بھی ہو لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ حقائق کی تفہیم میں متخیّلات کا کردار بہت اہمیت کا حامل ہے:

رات اور دن کی گرہیں کھولا کرتے تھے

رات کو دن سے قبل متن کی ترتیب میں اس لیے لایا گیا ہے کہ باتوں کے سبزوں پر استراحت کا عمل علامتی اور استعاراتی سطح پر رات کے اعمال سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے۔جب دن کے سورج کی روشنی (حقیقت کی روشنی) موجود نہیں ہوتی لیکن تخیّل کی روشنی آنے والے دن میں سابقہ تکمیل شدہ تجربات کو ،دن کی روشنی میں، وجودیاتی /موجوداتی سطح پر لانے کا سبب بنتی ہے۔گویا منطقی طور پر رات کی گرہ، دن کی گرہ سے قبل کھلتی ہے اس لیے کہ سائنس، کسی موضوع یا تجربہ کی NEWNESS کی ابتدا سے قبل خیال، تخیّل یا خواب کے مراحل میں اسی تجربہ کو تکمیل کے مراحل سے گزر چکی ہوتی ہے۔سائنس کی اصطلاح میں اسے مفروضہ کہا جاتا ہے:

دوست زمیں کے اُس ٹکڑے پر
اب نہ وہ سبزہ ہے، نہ وہ گُل بُوٹے ہیں

نظم کے متخیّلانہ افعال کا جائزہ گلزار کے تخیّل کی پرواز کے ساتھ ساتھ مختلف النوع حسیات میں داخل ہوتا جاتا ہے اس جہان کی ایک سطح سے دوسری سطح کا سفر تحیر افزا بھی ہے اور پر لطف بھی کہ شاعر کا کمال یہ ہے، وہ، راستے کے سبھی مناظر، آوازوں، حرکات اور احساسات کی کوئی قاش، کسی بھی قدم پر چھوڑ کر آگے نہیں بڑھتا بل کہ سبھی کچھ تخیّل کی طاقت سے سمیٹتے ہوئے، اگلی منزل میں داخل ہوجاتا ہے۔اب وہ اپنے دوست کو بتاتا ہے کہ زمیں کے اس ٹکڑے پر (جہاں باتوں کے سبزے تھے) اعتماد، استراحت، سکون، امکانات، وقت کی حدود و قیود سے بالاتر وہ 'گل بوٹے' نہیں ہیں جن کی خوشبو اس کے دماغ کو معطّر کیا کرتی تھی۔'گُل بوٹے' جہاں VISUAL IMAGE رکھتے ہیں وہاں ہمارے حواسِ شامہ کو بھی تحریک دیتے ہیں۔ZOOLOGY کے شعبے نے ثبوت فراہم کر دیے ہیں کہ سونگھنے کے حواس جانوروں کی زندگی میں بنیادی کردار ادا کرتے ہیں جن میں خطرات کی بو، جنس کی بُو، بھوک کا نظام اور خوراک کی بُو، وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں لیکن انسان کی صورتِ حال مختلف ہے (انسان اور حس شامہ کی بحث زیادہ طویل ہوسکتی ہے اس لیے، المختصر) انسان کے گزرے ہوئے خوش کُن لمحات، خوشبو کی مہیج کے ساتھ اور 'حافظہ' کے 'RECALLING' کے عمل کے ساتھ وابستہ ہوتے ہیں۔یہ ذات کے اندر کا سفر ہے جو شاعر کو اپنے ماضی میں لے جاتا ہے اور شامی متخیّلہ کو متحرک کر دیتا ہے (گُل بوٹے کی خوشبو)۔

متخیلہ کی قوت جب تاریخ کے شعبہ میں عمل پیرا ہوتی ہے تو کسی گزرے ہوئے واقعہ کی تخلیقِ نو کرتی ہے اور یہ بتاتی ہے عمومی طور پر مندرجہ ذیل بیانات کی وضاحت ضروری ہے:

ں وہ واقعہ جو عمل پیرا ہو چکا ہے اس کے کیا محرکات و اسباب تھے۔

ں وہ واقعہ جو عمل پیرا ہو چکا ہے اسے کس طرح عمل پیرا ہونا چاہیے تھا؟

اسی عمل کے تحت شاعر کی تخیلاتی صلاحیت ONACTORY IMAGINATION نظم میں ورود کرتی ہے اور اس امر کا اظہار کرتی ہے کہ کیا ہوا ہے جو نہیں ہونا چاہیے تھا یعنی وہ خطۂ زمیں جو زندگی کے عملی اظہار اور تسکین و راحت کا ساماں تھا اب وہ نظر نہیں آ رہا:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے

یعنی:

اب نظموں میں
شہد سی خوش رنگ آگ کی لپٹیں
میں نے چاٹنا چھوڑ دیا ہے

'شہد سی خوش رنگ آگ'، ذہنی منظر کا ایک ایسا مرکّب ہے جس پر GUSTARORY IMAGINATION کا اطلاق ہوتا ہے۔ یہ وہ متخیّلہ ہے جو ذائقہ کی حس سے متعلق ہے۔ شہد کی مٹھاس کو آگ کی خوش رنگی سے آمیز کیا گیا ہے اور ایسا کرنے کی بڑی دلیل آگ اور شہد کے رنگ کی مشابہت ہے۔ شاعر نے ذہنی اعمال کی سابقہ تصاویر میں آگ (جو ادب میں حدّت، تپاک، جذب، عشق و جنوں، بے قراری، جلن، وغیرہ) کو شہد کے ذائقہ مماثل کیا ہے۔ ایک ایسا ذائقہ جو ہر کسی کا چکھا ہوا ہے اور یہ تکنیک اس لیے برتی گئی ہے تا کہ شاعر کے ماضی کے واقعات کا تجربہ ذائقہ اور نظارہ کی حس کے ذریعے سے محسوس کیا سکے۔ گویا 'شہد سی خوش رنگ آگ' ایک ایسا مرکّب ہے جو بصری تخیّل اور ذائقائی تخیّل کا امتزاج لیے ہوئے ہے گلزار کی یہ تکنیک اس کے بڑے فن کار ہونے کی دلیل ہے ادب کے قارئین کے لیے TWO DIMENTIONAL IMAGINATIONAL تکنیک کی تفہیم کے لیے چند لائینیں پیش ہیں:

میں ماضی کی نمکیں یادوں کو
گرمی کی چھٹیوں کے ساحل پر
کب سے بیٹھا چکھتا ہوں

جیسے ساحل کی نمک کے ساتھ خاص مناسبت ہے کہ ساحل سے سمندر کا تصور جڑا ہوا ہے اور سمندر کے پانی میں نمک موجود ہوتا ہے۔ بائیو لاجیکل سائنسز ہمیں بتاتی ہیں کہ انسانی وجود میں ذائقائی حافظہ CENTRAL NERVOUS SYSTEM میں محفوظ ہوتا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ انسانی حافظہ میں ذائقائی صلاحیت اس طرح جڑی ہوئی ہوتی ہے جس طرح کمپیوٹر کی صلاحیت کو بڑھانے کے لیے ایک اور ڈیوائس ساتھ لگا دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ:

چھوٹا چھوٹا کا چا کا چا نیموڑا۔۔۔

یا نمک کے دیکھنے سے ہی زبان تر ہونے لگتی ہے اور شہد کا ذائقہ منہ سے رال ٹپکا دینے کے لیے بہت کافی ہوتا ہے:

تھوڑا سا آ کاش جو تم نے قرض لیا تھا
وہ لوٹانے کی کوشش میں
میں نے اپنی ساری زمیں گروی رکھ دی ہے

مندرجہ بالا نظم کا وہ مصرع ہے جو زمین کے تضاد کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس مصرع میں شاعر وہ وجہ بیان کرتا ہے جس نے ساری صورتِ حال کو الٹ دیا ہے۔ آ کاش بھی VISUAL IMAGINATION کی بہ دولت ہی بہ طور علامت استعمال ہوا ہے اور آخری مصرعے جن میں اس نظم کا C L I M A X ہے وہ بھی ایک ایسی کیفیت ہے جسے CLINICAL PSYCHOLOCY کی اصطلاح میں شاعر کے دوست کی DAY DREAMING کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی صورتِ حال ہے جس کے فشار میں رہتے ہوئی کوئی بھی درست فیصلہ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ DAY DREAMING بھی متخیلانہ کیفیات سے عاری نہیں۔ موازنے کی سطح پر دیکھا جائے تو شاعر کی شخصیت اور دوست کی شخصیت میں سے شاعر زیادہ ABNORMALITY کا شکار ہے۔ نظم کے متون میں دونوں شخصیتوں کے راستے مختلف ہیں۔ ایک ہی کیفیت میں رہتے ہوئے دونوں اپنی متخیلانہ صلاحیت کو متضاد راستوں پر صرف کر دیتے ہیں اور دونوں کے مزاجوں کا تضاد انھیں الگ الگ دُنیاؤں کا مسافر بنا دیتا ہے۔ دونوں الگ ایک سفر پر متوازی راہوں پر رواں ہیں۔

شاعر تو زمین کے اس ٹکڑے پر زندگی بسر کر رہا تھا جو تخیلاتی سطح پر دوست کے ساتھ جڑا ہوا تھا لیکن دوست کے اندر کا جہان کچھ اور تھا۔ وہ جس زمیں کے خواب دکھا رہا تھا اور جہاں اس کی باتوں کا سبزہ روح کی تسکین کا باعث تھا، آسمان کے چھوٹے سے ٹکڑے کی خاطر ان متخیلات کو وجودیاتی یا موجوداتی سطح پر نہ لا سکا۔ آسمان وہ علامت ہے جو نہ صرف زمین کا تضاد ہے بل کہ انسانی پہنچ کے لیے ناممکن ہے ایک ایسا خواب جس کے حصول کی تعبیر ممکن نہیں۔ 'آسمان کا ٹکڑا' اس نظم کا ایک ایسا موڑ ہے جہاں پر شاعر اور اس کے دوست کے خوابوں کی جہاں مختلف ہو جاتے ہیں لیکن شاعر پھر بھی وفا کے تقاضوں کو نبھاتا ہے اور اپنی زمین اپنا تمام اثاثہ، تخیلات اور تخلیقات کی کُل کائنات دوست کو خوش کرنے کے لیے اور اس کے حصول کے لیے تیاگ دیتا ہے۔

گلزار کی تمام نظم متخیلانہ صلاحیتوں کا ایسا اظہار ہے جو مختلف النوع حسیات کے ساتھ باہمی تفاعل پذیر ہے اور یہ تمام مختلف النوعی حسیات ایک ساتھ ایک منزل کی طرف گامزن ہیں جیسے ایک سڑک پر مختلف گاڑیاں بہ یک وقت یک ساں رفتار کے ساتھ محوِ سفر ہوتی ہیں اور گاڑیوں کا سفر چوں کہ ایک مخصوص تسلسل کے ساتھ RANDOM MOTION میں ہوتا ہے جیسے آسمان پر چلتے ہوئے ستاروں کا

سفراس لیے وہ آپس میں کہیں بھی ٹکراتے نہیں ہیں اور کوئی اور کشش ان کو کسی اور طرف کھینچ رہی ہوتی ہے یہ کشش نظم میں مقصد کی کشش ہے جو ان کے درمیان کسی قسم کا رشتۂ مغائرت پروان نہیں چڑھنے دیتی بالکل اسی طرح متخیلہ کی مختلف اقسام کہیں بھی ایک دوسرے کے آڑے نہیں آتیں اور ایک دوسرے کے لیے تقویت کا باعث بنتی ہیں۔

متخیلہ کا ایک سفر جو DICTION میں ترتیب پاتا ہے لیکن ماورائے لفظ اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ متخیلہ کا ایک اور بہاو بھی موجود ہے اور نظم کے نصف میں معلوم ہوتا ہے کہ نظم کے اندر دوسرا کردار جو شاعر کا دوست ہے ایک ہی ماحول میں رہتے ہوئے اپنے مزاج اور فکر کے حوالے سے شاعر سے سراسر مختلف ہے۔ یہ تضاد بہت خاموشی سے دو شخصیتوں کے اندر پرورش پاتا ہے اور نظم کا اختتام اگرچہ نہایت افسردہ لیکن شاعر کا نرم لہجہ اس گہرے افسردگی کو ایک نرم بہاؤ دیتا ہے اور کاٹ دار نہیں ہونے دیتا۔ دونوں شخصیتیں اپنے مزاج اور متخیلانہ صلاحیتوں کے اعتبار سے اپنے سفر کی انتہا کو چھو رہی ہیں۔ نظم اگرچہ ایک بیانیہ ہے لیکن ایک بڑے تخلیق کار اور فن کی حیثیت سے یہ اظہار کیفیات، واقعات اور تجربات کی وضاحت کی صورت میں نہیں ہے بل کہ ایک DISCRIPTIVE LANGUAGE میں قوتِ فیصلہ کی صلاحیت اور ایسا تصرّفانہ استدلال لیے ہوئے ہے جو متخیلات کے ہمہ جہتی سفر سے اپنے منفرد اسلوب کی نمائندگی کرتی ہے۔

□

گل خان نصیر؛ ایک تعارف

ــــ شاہ محمد مری ــــ

میر گل خان نصیر، بزنجو صاحب سے تین سال بڑے تھے۔ وہ ۱۴ مئی ۱۹۱۴ء کو نوشکی کے مینگل گاؤں میں پائندزئی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ چوتھی جماعت نوشکی میں پڑھی، پھر اپوزئی سکول گئے۔ دسویں پاس کر کے ۱۹۳۲ء میں اسلامیہ کالج لاہور چلے گئے۔ اپنی ادھوری انٹرمیڈیٹ کے ساتھ ہمارا یہ شاعر ۱۹۳۴ء میں لاہور سے بلوچستان آتا ہے اور اسی زمانے میں ہم ان کی اردو شاعری سے آشنا ہوتے ہیں۔ بلوچی، فارسی، انگریزی، اور براہوی میں شاعری اس کے علاوہ ہے۔ یہیں پر وہ شاعری، سیاست اور سرکاری نوکری کی تکون میں محبوس ہو گئے اور بہت عرصہ تک توازن کے دوام کی جنگ لڑتے رہے۔ قلات نیشنل پارٹی کے جنرل سیکرٹری بنے۔ ریاست قلات میں متعدد اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے۔ اور اعلیٰ شاعری کرتے رہے۔ یہ تینوں 'عمل' ایک دوسرے سے نزدیک رہنے کے باوجود بہت ہی متضاد اوصاف کے حامل ہیں۔ حالانکہ ریاستِ قلات میں اس زمانے میں خان کی نوکری اور انگریز دشمن سیاست بہت معیوب نہ تھی مگر خان قلات اور نیشنل پارٹی کے تعلقات کبھی میٹھے کبھی کھٹے ہوتے رہنے سے، بالآخر اراکین سے نوکریاں چھڑوا دی گئیں اور گل خان مکمل طور پر سیاست اور شاعری کے لیے ہی رہ گئے۔

وہ شاعری جو آس دیتی تھی، امید بخشتی تھی، حوصلہ عطا کرتی تھی...... مگر اس شاعری کو بلوچستان کے اندر کے طبقاتی نظام نے کئی بار اپنی ڈھال بھی بنالیا۔ فیوڈل کے پاس دولت تھی، مقام تھا، اسٹیٹس تھا، بہت بڑی جاگیریں تھیں، اونٹوں دنبوں کے بہت بڑے رَم تھے۔ اور لاکھوں کی تعداد میں تابعدار قبائل تھے۔ گل خان ان سب کا مقابلہ نہ کر سکتے تھے، مگر ان کے ساتھ رہنے پر مجبور تھے۔ چنانچہ وہ اپنی شاعری، تصانیف اور جیلوں سے اُن کی ہم سری کرنے لگ گئے۔ اس زعم میں کہ وہ مظلوموں، محکوموں کے حقوق کی خاطر، ان کے روشن مستقبل کے لیے قربانی دے رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مظلوم ومحکوم ،حکمران طبقے کے دامن کی مقناطیسیت میں یوں چسپاں ہیں کہ ان کی نہ یاداشت ہے نہ پہچان کہ ایک گورے رنگ، اونچے قد اور خوبصورت چہرے والا شاعر جیل کی سڑاند بھری اونچی دیواروں کے پیچھے شنبلانک، دوستین وشیریں، ھون ءِ گوانک، بلوچی عشقیہ شاعری، بلوچی رزمیہ شاعری، پرنگ، بلوچستان کی کہانی شاعروں کی زبانی، سینائی ءِ گیچک، گرند، کوچ وبلوچ، حمل وجیئند، بلوچستان کے سرحدی چھاپہ مار،

تاریخِ بلوچستان اور، ہفت ہیکل، لکھ لکھ کر ان سے اپنی بے کراں محبوبیت اور وابستگی کی دُہائیاں دے رہا ہے۔

ان کی شاعری نو (۹) کتابوں میں چھپی۔ پانچ زندگی میں اور چار بعد از مرگ۔ سب سے پہلے ''گلبانگ'' چھپی ۱۹۵۲ء میں اور پھر اپنی نازک خیالی اور عوامی زبان سے بھرپور ''شپ گروک'' انھوں نے ۱۹۶۴ء میں چھپوائی۔ ''گرند'' ۱۹۷۱ء میں آئی۔ ''ہون ءِ گوانک'' ۱۹۸۸ء میں۔ ''پرنگ'' ۱۹۸۸ء میں اور ''گل گال'' ۱۹۹۳ء میں ظہور پذیر ہوئی۔ ان کی دو طویل جنگی نظمیں ''داستان دوستین وشیرین'' ۱۹۶۴ء اور ''حمل وجیئند'' ۱۹۶۹ء میں چھپیں۔ ''ھپت ہیکل وجنگانی زراب'' ۱۹۹۰ء میں چھپی، جس میں بھی دو طویل جنگی نظمیں ہیں۔

۱۹۷۰ء کے انتخابات کے نتیجے میں صوبائی اسمبلی کے ممبر اور پھر وزیر تعلیم وصحت مقرر ہوئے۔ ۱۹۷۳ء میں حکومت کا تختہ الٹا تو گل خان بھی گرفتار ہونے والوں میں شامل تھے۔ وہ ۱۹۷۸ء تک جیل میں رہے۔ تین سال بلوچستان جیل مچھ میں اور دو سال سنٹرل جیل حیدرآباد میں۔ ہمارے یہ صحافی، سیاسی ورکر، مؤرخ، ادیب، شاعر اور اچھے انسان کینسر کے ہاتھوں ۶ دسمبر ۱۹۸۳ء میں انتقال کر گئے۔

(گل خان نصیر کے اردو مجموعہ کلام، ''کارواں کے ساتھ'' کے پیش لفظ سے ماخوذ)

□

میر گل خان نصیر؛ مصورِ بلوچستان

—عابد میر—

پابلو نرودا نے اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف Memoirs میں ایک جگہ لکھا ہے:

"Anyone who has not been in the Chilea's forest does not know this planet."

یعنی جو شخص چلی کے جنگلات میں نہیں رہا، وہ اس کرۂ ارض کو نہیں جان سکتا۔ بعینہٗ یہی بات بلوچستان کے معاملے میں کہی جا سکتی ہے، کہ جو بلوچستان کے پہاڑوں، صحراؤں اور میدانوں میں نہیں رہا، وہ اس 'سیارے' سے واقف نہیں ہو سکتا۔ لیکن وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ اگر آپ نے گل خان نصیرؔ کی شاعری پڑھ لی (اور محسوس کر کے پڑھی) تو سمجھیں آپ نے آدھا بلوچستان جان لیا۔ آدھا اس لیے کہ محبت کا بیاں خواہ کتنا ہی حسیں کیوں نہ ہو، اس میں محبت 'کرنے' جیسا لطف نہیں ہو سکتا۔ سو، بلوچستان کو مکمل جاننے کے لیے تو وہاں ہونا ضروری ہے، اور اگر وہاں تک رسائی نہیں، تو گل خان کا کلام ہے نا۔ ایک مکمل ٹورسٹ گائیڈ!!

میر گل خان نصیر بلوچستان کے سماجی حقیقت حقیقت نگار تو ہیں ہی، ساتھ ہی انھوں نے اپنی شاعری میں بلوچستان کی خوب صورت نقش کاری بھی کی ہے۔ کبھی وہ دریائے جیونی کے کنارے بیٹھے آنسو بہا رہے ہوتے ہیں، تو کبھی بولان سے گزرتے ہوئے 'لاری' میں بیٹھے بیٹھے اس منظر کو الفاظ میں قید کر لیتے ہیں، تو کبھی اس دیس کے مختلف مناظر کو 'میرا دیس پیارا' کے عنوان سے تفصیلاً قلم بند کرتے ہیں۔

گل خان نصیر کی یہ لفظی نقش کاری ذرا رک کر، ٹھہر کر، ذرا سی توجہ بھرے مطالعہ کا تقاضا کرتی ہے۔ اصل میں بلوچستان ہر معاملے میں سنجیدگی کا متقاضی ہوتا ہے۔ یہاں آپ کہیں بھی سرسری نہیں گزر سکتے۔ اس کے تو دشوار گزار راستے، استاد ڈرائیوروں سے بھی مشاقی مانگتے ہیں۔ کہتے ہیں ٹرک ڈرائیور کو جب اپنے اسسٹنٹ کو ڈرائیونگ کی 'فائنل' کلاس دینی ہو تو بطور 'امتحان' وہ اسے بولان کی پُر پیچ پہاڑیوں میں لے آتا ہے۔ کسی سرکاری اہلکار کا امتحان مقصود ہو تو اسے سوئی یا کوہلو کے 'کالا پانی' میں بھیج دیا جاتا ہے۔ یعنی یہ سرزمین سہل پسندی کو گوارا نہیں کرتی، یہ ہر معاملے میں 'پرفکشن' مانگتی ہے۔ حسن سے لے کر فن

تک، محبت سے لے کر سیاست تک، اگر آپ بلوچستان میں ہیں، تو آپ کو سنجیدہ ہونا ہوگا، بھاری پن چاہیے ہوگا، اعلیٰ ظرفی چاہیے ہوگی۔

یوں تو بلوچستان گل خان نصیر کی شاعری کے مرکزی موضوعات میں سے ہے۔ بلکہ موضوع کوئی بھی ہو، بلوچستان اس کا 'کامپلیمنٹری' حصہ ہوتا ہے۔ یہی شاعر کا اول و آخر ہے۔ یہی اس کی حمد و نعت ہے۔ یہی اس کا بسم اللہ ہے۔ البتہ ان کے اردو مطبوعہ کلام میں دو تین نظمیں ایسی ہیں جنھیں بلوچستان کا شعری پورٹریٹ کہا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں ہمارا مطالعہ انھی نظموں سے متعلق ہے۔ پہلی نظم 'بولان' کے عنوان سے لکھی گئی ہے۔ جس کی ذیلی سرخی میں گل خان نے اس کا سببِ ورُود ان الفاظ میں بیان کیا ہے؛

''مورخہ ۱۵ مارچ ۱۹۴۸ء کو بولان سے گزرتے وقت لاری میں لکھے گئے'' (۱)

نیز اس کے آخر میں 'نا تمام' بھی لکھا ہے، حالانکہ اپنے موضوع اور تاثر کے لحاظ سے یہ ایک مکمل نظم ہے۔ ممکن ہے شاعر کے ذہن میں اس کی وسعت سے متعلق کوئی خیال موجود ہے، جسے وہ مذکورہ نظم کا حصہ بنانا چاہتا ہو، لیکن آگے اس کا کوئی تذکرہ نہیں آیا۔

آیئے پہلے نظم کی قرأت کرتے ہیں؛

خشک و بے مہر چٹانوں کا تراشیدہ حصار
تپش مہر سے جھلسی ہوئی سنگین دیوار
جھریاں چہرۂ پر ہول پہ ادواروں کی
گھاؤ رِستے ہوئے، شمشیر سے قہاروں کی
پیرِ فرتوتِ کہن سالہِ زابل کی طرح
بھنویں سکڑی ہوئی ابھرے ہوئے ماتھے پہ تناؤ
جیسے کو ہزاد سے رستم کے بگڑ جانے پر
اس نے زابل کے بلوچوں پہ نظر ڈالی تھی!
اس طرح آج بھی بولان کی گھاٹی ہر دم
اُسی مشتاق مگر تند نظر سے ہم کو
دیکھتی ہے! کسی کو ہزاد سے ٹکرانے کو

یہ پوری نظم منظر کشی کا شاہ کار ہے۔ اس کے اولین مصرعے ہی ہمیں بلوچستان کے لینڈ اسکیپ کا بھرپور عکس دکھاتے ہیں:

خشک و بے مہر چٹانوں کا تراشیدہ حصار
تپشِ مہر سے جھلسی ہوئی سنگیں دیوار

آپ نے کبھی بولان کا سفر کیا ہو تو یہ لینڈ اسکیپ آپ کے لیے ہرگز اجنبی نہ ہوگا، اور اگر کبھی یہ سفر

کرنے کی تمنا ہے تو پھر یہ آپ کے لیے زبردست متخیلہ (Imagination) کا باعث ہوگا۔ دوسری جانب شاعرانہ خیال ملاحظہ ہو؛ چٹانیں تراشیدہ ہیں، گویا کسی نے تراش کر وہاں رکھی ہوں۔ لیکن شاعر چٹانوں کے اس حصار کو 'خشک و بے مہر' قرار دیتا ہے۔ محض چٹانوں کا ذکر ہو تو اس سے بلوچستان کا لینڈ اسکیپ ذہن میں نہیں ہوتا، لیکن اگر 'خشک و بے مہر چٹانوں' کی تشبیہ استعمال ہو تو واضح ہے کہ بلوچستان کے پہاڑوں کا ذکر ہو رہا ہے۔ اگلے مصرعے میں پھر شاعر سنگین دیوار کو مہر (آفتاب) کی تپش سے جھلسا ہوا ظاہر کرتا ہے۔ یعنی پہاڑ خود تو بے مہر ہیں لیکن یہاں آفتاب کی ایسی گرمی پڑی ہے کہ سنگین دیواریں اس سے جھلسی ہوئی ہیں۔ یہ خیال بلوچستان کے طبعی ماحول سے بھی روشناس کرواتا ہے۔

اب منظر کشی سے، جزئیات نگاری کا شاہ کار دیکھیے؛

جھریاں چہرۂ پر ہول پہ ادواروں کی
گھاؤ رِستے ہوئے، شمشیر سے قہاروں کی

کبھی چٹانوں کے چہرے پہ جھریاں دیکھی ہیں آپ نے؟ یہی تو کمال ہے شاعر کا!۔ یہ آپ کو ان جزئیات سے آگاہ کرواتا ہے، جن کی جانب کبھی آپ کی توجہ ہی نہیں گئی ہوتی۔ چٹانوں سے سامنا بھلے آپ کا روز کا معمول ہو، لیکن آپ نے کبھی ان کے چہرے پہ موجود 'جھریوں' پہ غور نہیں کیا ہوگا۔ اس لیے کہ یہ شاعرانہ خیال ہے، اور صرف شاعر کے ذہنِ رسا میں ہی آ سکتا ہے۔ نیز جھریاں خواہ چٹانوں پہ ہوں یا انسانی چہرے پہ، یہ حسن پہ داغ ہیں۔ اس لیے شاعر جھریوں بھری چٹانوں کے چہرے کو 'پُر ہول' کہتا ہے۔ یہ چہرہ اس لیے بھی پر ہول ہے کہ اس کے زخموں سے اب تک قہاروں کی شمشیر کا لہو رِس رہا ہے۔ یہ وہ جھریاں ہیں جو، وقت نے چٹانوں نے چہروں پہ ڈال دی ہیں۔ گویا چٹانوں کے چہروں پہ موجود یہ جھریاں اور رِستے ہوئے زخم، گزرے ہوئے ایام و ادوار کی کہانیاں بیان کر رہے ہیں۔ ان جھریوں میں آپ گزرے ہوئے ادوار کی داستانیں پڑھ سکتے ہیں۔ یہ چٹانیں گزرے ہوئے زمانوں کی عینی شاہدین ہیں، آپ ان کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر گزرے ہوئے زمانے کی سبھی یادیں تازہ کر سکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ آپ ان چٹانوں کے 'چہرۂ پر ہول' پہ ادوار کی پڑی جھریوں کے کوڈز کو ڈی کوڈ کرنے کی کس قدر صلاحیت رکھتے ہیں!

پہلے دو مصرعوں میں ہم نے منظر کشی، پھر اگلے دو مصرعوں میں جزئیات نگاری کا فن دیکھا۔ اب اگلے دو مصرعوں میں سراپا نگاری کا کمال دیکھیں:

پیرِ فرتوت کہن سالہِ زابل کی طرح
بھنویں سکڑی ہوئی، ابھرے ہوئے ماتھے پہ تناؤ

تراشیدہ چٹانوں اور تپشِ مہر سے جھلسی ہوئی دیواروں کی بھنویں تنی ہوئی ہیں اور ماتھے پہ تناؤ ہے، پیرِ فرتوت کہن سالہ زابل کی طرح...... کس قدر حسین ترکیب اور تلمیح کا زبردست استعمال ہے۔ ایک پاگل بڈھے

اورزابل کی قدیم دیواروں کی مانند، بولان کی تراشیدہ چٹانوں کی بھنویں سکڑی ہوئی دکھائی ہیں اور ماتھے پہ تناؤ۔

اس کیفیت کا سبب، اگلے مصرعوں میں بیان کیا ہے؛

جیسے کوہزاد سے رستم کے بگڑ جانے پر
اُس نے زابل کے بلوچوں پہ نظر ڈالی تھی!

شاعر کا تاریخی شعور منظر کشی کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ محض دو مصرعوں میں وہ ہمیں تاریخ کا پورا ایک باب سنا جاتا ہے۔ رستم وسہراب (کوہزاد) کا پورا قصہ ہم نے دو مصرعوں میں پڑھ ڈالا۔ دریا، کوزے میں بند ہوگیا اور پھر شاعر آخری حصے کی طرف بڑھتا ہے؛

اس طرح آج بھی بولان کی گھاٹی ہر دم
اُسی مشتاق مگر تند نظرسے ہم کو
دیکھتی ہے! کسی کو ہزاد سے ٹکرانے کو

کہانی مکمل ہوتی ہے، ساتھ ہی بولان کی منظر کشی بھی۔ تراشیدہ چٹانوں کے حصار، سکڑی ہوئی بھنوؤں اور تناؤ بھرے ماتھے والی دیواروں کا سفر اب بولان کی گھاٹیوں تک آ پہنچا، جن کی نظروں میں اشتیاق بھی ہے، ساتھ ہی وہ تند بھی ہیں۔

اب اگر ان تمام منظر کو ایک ترتیب وار فہرست میں لے آئیں تو یہ ترتیب کچھ یوں ہوگی:

......بولان کی تراشی ہوئی چٹانوں کا حصار
......دیواریں، کہ آفتاب سے جھلسی ہوئی ہیں
......جن کے چہرے پہ گزرے ہوئے ایام نے جھریاں ڈال دی ہیں
......جن کے زخموں سے اب تک لہو ٹپک رہا ہے
......کسی خبطی بڈھے کی طرح ان چٹانوں اور دیواروں کی بھنویں تنی ہوئی ہیں
......ماتھے پر جیسے تناؤ کی کیفیت ہے
......بولان کی گھاٹیوں کی نظر تند مگر مشتاق ہے!

اس اشتیاق کی وجہ شاعر یہ بتاتا ہے کہ یہ گھاٹیاں، یہ چٹانیں، یہ دیواریں پھر 'کوہزاد' سے ٹکرانے کو تیار ہیں۔ شاعر کا اشارہ کس جانب ہے؟! یہ نظم ۱۵ مارچ ۱۹۴۸ء کو لکھی گئی، جب بلوچستان کو پاکستان میں ضم کیے ہوئے صرف چار دن گزرے تھے!!

دوسری نظم 'میرا دیس پیارا' کی تخلیق کی تاریخ ۱۴ فروری ۱۹۴۹ء ہے (۲)۔ اس کا بنیادی موضوع توگل خان کی شاعری کے عمومی موضوع سے جڑا ہوا ہے، لیکن مرکزی موضوع تک جاتے جاتے گل خان نے بلوچستان کا نقشہ کھینچا ہے، اس سے بہتر بلوچستان کی لفظی مصوری شاید ہی ممکن ہو۔

نظم کا آغاز بلوچستان کے ساحلی حصے کی تصویر کشی سے ہوتا ہے؛

وہ رنگین ودل کش زمیں کا کنارا
یہ نیلا سمندر جسے چومتا ہے
یہ موجوں کا ٹکراؤ جس کے کنارے
جہاں چاندنی نور پھیلا رہی ہے
یہ آنکھوں کا تارا
میرا دیس پیارا

آپ نے کبھی بلوچستان کی سمندری پٹی پہ سفر کیا ہو تو یہ لینڈ اسکیپ آپ کو خیرہ کردے گا۔ اسی لیے شاعر اسے زمین کا 'رنگین ودلکش کنارا' کہتا ہے، جسے نیلے سمندر کے بوسے نصیب ہوتے ہیں۔ اس نیلے سمندر کی موجوں کے ٹکراؤ کے کنارے چاندنی کا نور پھیلا ہو تو کوئی اندھا ہی ہوگا جو اس منظر کو 'آنکھ کا تارا' نہ بنائے۔ میں پوری ذمہ داری سے کہہ رہا ہوں کہ بلوچستان کے نیلے سمندر کی سیر اگر آپ نے نہیں کی تو گل خان کے بیان کردہ اس منظر کو دل سے پڑھیے، آپ خود کو اُس نیلے سمندر کے کنارے محسوس کریں گے۔

اگلا منظر ہمیں بلوچستان کے کہساروں اور چٹانوں کے پاس لے جاتا ہے:

یہ کہسار و نیلے چٹانوں کے قلعے
گھٹائیں جنھیں جھوم کر چومتی ہیں
سمندر کے انمول موتی کی لڑیاں
نچھاور کیے پھیلتی ہیں فضا میں
یہ دلکش نظارا
میرا دیس پیارا

سمندر کے دامن میں ہی وہ بلند و بالا کہسار اور قلعہ نما چٹانیں ہیں، جنھیں شاعر کے بقول گھٹائیں جھوم کر چومتی ہیں۔ میرے بس میں ہوتا تو میں اس خیال کو یوں بدل دیتا کہ 'گھٹائیں جنھیں چوم کر جھومتی ہیں'...... کہ ان چٹانوں میں نیلے سمندر کی وہ مدہوش کر دینے والی نمی شامل ہے، جسے چوم کر گھٹائیں بھی جھومنے لگ جائیں۔ جب کہ شاعر نے ان چٹانوں کو شمع اور گھٹاؤں کو پروانہ بنا دیا ہے، جو پروانہ وار جھوم کر ان چٹانوں کو چومتی ہیں، اور سمندر کے انمول موتی کی لڑیاں ان پہ نچھاور کر کے فضا میں پھیل جاتی ہیں۔ اس نظارے کے لیے 'دل کش' کا لفظ بالکل بھی نامکمل ہے۔ شعری ضرورت کے سوا، اس لفظ کے استعمال کا اور کوئی سبب نہیں۔ ورنہ ذہن میں نیلے سمندر کے دامن میں واقع کوہساروں اور قلعے نما چٹانوں کو لائیے، جھومتی گھٹاؤں اور موتیوں کی لڑیوں سے بھری فضا کو ذہن میں رکھیں اور پھر سوچیں کیا الفاظ میں اس کا بیان ممکن ہے؟.......... ماسوائے گل خان کی شاعری کے!!

اگلا منظر دیکھیں؟.......

یہ وادی، یہ سرسبز و شاداب خطے
جہاں سبزہ و گل کی بھینی مہک سے
دماغوں میں ایک کیف واک جذبِ مستی
نگاہوں میں اک نور سا پھیلتا ہے
یہ رنگیں دُلارا
میرا دیس پیارا

بلوچستان سے ناواقف قاری حیرت سے کہہ سکتا ہے کہ بلوچستان میں سرسبز و شاداب خطہ کہاں سے آ گیا؟...... یہ بے مہر چٹانوں، اور خشک میدانوں کا دیس نہیں ہے؟...... جی ہاں، یہی تنوع تو بلوچستان کا حسن ہے۔ زمین نامی سیارے پہ قدرت کے جتنے رنگ ہیں، فطرت نے وہ سب اسے ودیعت کیے ہیں۔ بلوچستان کا سرسبز و شاداب خطہ دیکھنا ہو تو بولان سے نیچے (مشرق کی جانب) آیئے۔ نصیر آباد سے لے کر جعفرآباد اور جھل مگسی کے اندرون سفر کیجیے؛ ''جہاں چاول کی فصل پکنے کو رات کی ہواؤں میں اس کی مہک، محبت کی ایک ایسی کہانی بن جاتی ہے جسے ہر ادیب اپنے انداز سے لکھتا ہے......'' (۳)

جسے گل خان نے اپنے انداز میں لکھا۔ آپ بلوچستان کے اس حصے میں آیئے، گل خان کے بقول یہاں 'سبزہ و گل کی بھینی مہک سے'، 'دماغوں پہ ایک کیف واک جذب و مستی' اور 'نگاہوں میں اک نور سا' نہ پھیل جائے تو گل خان کی شاعری کو بطور سزا سرکاری نصاب میں شامل کر دیں۔

آیئے اب بلوچستان کے ایک اور حصے کی سیر کرتے ہیں؛

یہ صحرا، یہ بدمست جھونکوں کا طوفاں
یہ ریتوں کا فرشِ درخشندہ و رنگیں
جہاں مہرِ تاباں کی ضوباد کرنیں
فضاؤں میں قوس وقزاع کھینچتی ہیں
یہ زریں شرارا
میرا دیس پیارا

صحراؤں میں بدمست جھونکوں کو طوفان...... کس قدر سخت مگر کیسا رومان پرور نظارہ ہے۔ بھلا 'ریت کا فرش' آپ نے کبھی دیکھا ہے؟...... ('ریتوں کا فرش' بلحاظِ زبان غلط سہی، پر شاعر کا تخیل تو دیکھئے!) اور وہ بھی درخشندہ و رنگیں؟...... یہی تو وہ متخیلہ ہے، جسے کولرج نے شاعر کے لیے لازم قرار دیا تھا (۴)۔ اور گل خان تو متخیلہ سے بھرا پڑا ہے۔ وہ اپنے دیس کی فضاؤں میں قوسِ قزاح کے رنگ بکھیرنے والی کرنوں کو 'ضوباد' قرار دیتا ہے۔ بلوچستان کے صحرا ہوں، دور تلک ریت کے چمکیلے ذرے ہوں، ان کے اوپر

'مہرِ تاباں' کی ضوباد کرنوں نے قوسِ قزاح کی لکیریں کھینچیں ہوں...... اور اس منظر کا بیاں کرنے والا گل خان نصیر ہو تو وہ اسے دو لفظی ترکیب میں سمو دیتا ہے؛ ''زریں شرارا''...... میرا دیس پیارا!

ہمارا یہ گائیڈ کشاں کشاں ہمیں آگے لیے چلتا ہے؛

یہ تپتا ہوا دشت دنیا میں یکتا
سرابوں کی دنیا، یہ پانی کا دھوکہ
مسافر کو بہلا کے، ہمت بڑھا کے
دِکھاتا ہے منزل کا خموش رستا
یہ دل کا سہارا
میرا دیس پیارا

دشت اور بلوچستان لازم و ملزوم ہیں۔ بلوچستان کا تذکرہ، دشت بنا نامکمل ہے۔ دشت، سرابوں کی دنیا۔ جہاں پانی نامی بنیادی انسانی ضرورت ناپید...... اس لیے قدم قدم پہ پانی کا دھوکہ۔ 'دھوکہ' کی اصطلاح ہی جگر برد ہے۔ دشت میں کسی مسافر کو پانی کا دھوکہ (سراب) مل جائے، تو گویا اس کے حوصلے توڑنے کے مترادف ہے۔ لیکن یہاں صورت حال اس کے برعکس ہے۔ یہاں یہ سراب، یہ دھوکہ 'مسافر کو بہلا کے، ہمت بڑھا کے' منزل کا راستہ دکھاتا ہے.......... تبھی تو شاعر اس تپتے ہوئے دشت کو 'دنیا میں یکتا' قرار دیتا ہے۔ دشت کے تو معنی ہی سراب کے ہیں۔ دشت و سراب لازم و ملزوم ہیں۔ لیکن بلوچستان کا دشت بھی، رہنما بن جاتا ہے، بشرطیکہ راہی 'دیدہ ور' ہو۔ 'خموش رستوں' کی زباں سمجھتا ہو...... اگر آپ یہ زباں نہیں سمجھتے تو گل خان کی عام فہم شاعری پڑھیے، جو ان سارے کوڈز کو ڈی کوڈ کرتی ہے، تبھی تو دشت، دشمن کی بجائے 'دل کا سہارا' بن جاتا ہے!

اور اب ایک آخری نظارہ دیکھئے؛

یہ اسپید عمامہء برف طلعت
جو ہے کوہِ ماران و چلتن کے سر پر
فضیلت کی پگڑی ملی ہے ازل سے
میرے دیس کی پُرشکوہ رفعتوں کو
یہ عظمت کا تارا
میرا دیس پیارا

واہ، واہ.......... پہلے میری داد گل خان کو پہنچے۔ اب آیئے اس نظارے میں شریک ہوتے ہیں۔ اس نظارے کا حقیقی لطف تو کوہِ ماران و چلتن کی چوٹیوں کو برف کی سفید چادر اوڑھے دیکھنے میں ہی ہے۔ آپ نے بھی برف پوش پہاڑوں کے لیے 'سفیدی کی چادر' کی اصطلاح سنی اور پڑھی ہوگی (ہم نے

بھی یہی سنی اور پڑھی ہے) لیکن کبھی آپ نے اسے بطور 'فضیلت کی پگڑی' کے دیکھا یا سوچا؟......سوچ بھی کیسے سکتے ہیں، میں اور آپ گل خان تھوڑی ہیں۔ یہ گل خان کی متخیلہ ہے جو شال کی پہاڑیوں پہ برف کی سفیدی کو 'فضیلت کی پگڑی' قرار دیتی ہے، جو شاعر کے بقول 'میرے دیس کی پُرشکوہ رفعتوں کو ازل سے ملی ہوئی ہے۔' تب اگر وہ اسے 'عظمت کا تارا' کہتا ہے، تو کچھ غلط تو نہیں کہتا!! بلوچستان کا ایسا بھرپور شعری لینڈ اسکیپ گل خان کے بعد عطا شاد کے سوا آپ کو اور کہیں نہیں ملے گا۔ شرطیہ......!!

اس سلسلے کی تیسری نظم بلوچستان کا ایک اور ہی لینڈ اسکیپ لیے ہوئے ہے۔ آپ بلوچستان کے سماجی حالات سے ناواقف ہیں، تو محض گل خان کی اس ایک نظم کی قرأت کر لیجیے، محض خالی خولی پڑھ لینے والی قرأت نہیں، بلکہ الفاظ کے جسم میں دھڑکتی روح کو محسوس کرنے والی قرأت کے ساتھ......تبھی اس نظم میں بلوچستان کا سماجی ڈھانچہ اکھڑی ہوئی سانسیں لیتا ہوا ملے گا آپ کو۔

'تصویر زیست' نامی یہ نظم سات مختلف مناظر پر مشتمل ہے۔ ہر بند ایک نظارے کی عکاسی کرتا ہے۔ اور ہر نظارہ بلوچستان کے ایک سماجی ناسور کی لفظی تصویر کشی لیے ہوئے ہے۔ گل خان کے الفاظ میں اگر آپ کو یہ تصویر مکمل اور واضح نظر نہیں آتی، تو اپنی شعری جمالیات پہ ایک بار شک ضرور کیجیے گا۔

اس نظم کی قرأت سے قبل یوں تصور کریں کہ آپ بلوچستان نامی آرٹ گیلری میں داخل ہوتے ہیں، جہاں بلوچستان نامی خطے کی کہانی سات مختلف تصاویر میں بیان کی گئی ہے۔

آیئے پہلی تصویر دیکھتے ہیں؛

خشک و چٹیل دشتِ ناپیدا کنار
اور اس میں جھونپڑیوں کی قطار
کڑکڑاتی دھوپ تپتا ریگ زار
ہر طرف چھایا ہوا گرد و غبار
چند جانیں نیم عریاں بے قرار
صاحبانِ جاہ و دولت کے شکار
سر چھپائے جھگیوں میں اشک بار
موت کی کرتے ہیں اپنی انتظار
لوگ کہتے ہیں کہ یہ تقدیر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

اگر آپ نے بلوچستان میں دشت نہیں دیکھا تو آپ 'دشتِ ناپیدا کنار' کی ترکیب کی وسعت کا اندازہ ہی نہیں کر سکتے۔ خشک و چٹیل میدان جس کا دوسرا کنارا ڈھونڈے سے بھی نہ ملے۔ تا حد نظر پھیلا

ہوا ایک سراب۔ اس پہ کڑکڑاتی دھوپ اور تپتا ریگ زار، جو گرد و غبار میں اَٹا ہوا ہے۔ اب اس منظر میں ایک اور تصویر کا اضافہ ہوتا ہے......''چند جانیں نیم عریاں، بے قرار''......چند جانوں کی اصطلاح بھی تبھی سمجھ آئے گی جب آپ بلوچستان کی کم ترین آبادی کے پس منظر سے آشنا ہوں۔ جہاں درجنوں کلومیٹر کے فاصلے پہ ایک فرد کی آبادی ہو، وہاں دشتِ ناپیدا کنار میں چند جانوں کا نظر آنا کوئی اچھنبے کی بات نہیں، بلکہ یہی حقیقی صورت حال کی عکاسی ہے، اور اس سے بھی آگے مزید تلخ اور ننگی حقیقت یہ کہ یہ چند جانیں بھی 'نیم عریاں و بے قرار' ہیں۔ اب یہاں نیم عریاں ہونا تو سمجھ میں آتا ہے، بے قراری کا سبب ذرا پنہاں ہے۔ اس کا جواب ہمیں اگلے مصرعے میں ملتا ہے؛ 'صاحبانِ جاہ و دولت کے شکار'۔ تو یہ سرداروں اور زرداروں کا استحصال ہے جو انھیں ہر دم بے قرار رکھتا ہے، جس سے نکلنے کی کوئی راہ نظر نہیں آتی، ماسوائے موت کے۔ سو، وہ اپنی جھگیوں میں سر چھپائے اشک بار رہتے ہیں، اور اپنی موت کا انتظار کرتے رہتے ہیں۔ اس لیے شاعر اس پہ یہ طنزیہ تبصرہ کرتا ہے کہ اس انسانی استحصال کو لوگ تقدیر کا لکھا کہتے ہیں۔

یوں یہ تصویر مکمل ہوتی ہے اور شاعر ہمیں اگلی تصویر کی جانب لے جاتا ہے؛

جوئبار و سبزہ و اونچے مکان
جن کی رفعت کو نہ پہنچے آسمان
جا بجا بجلی کے پنکھے سائبان
سرد رویا آفریں جنت نشان
سیج پھولوں پر پڑے آسودہ جان
دادِ عشرت دے رہے ہیں ہر زمان
کچھ خیالِ سود و نہ خوفِ زیان
یہ زمیں ان کی ہے ان کا آسمان
دولت و سرمایہ کی تنویر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

آگے بڑھتے ہیں تو اس دشتِ ناپیدا کنار سے آگے، جھونپڑیوں کی لمبی قطار سے آگے وہ اونچے محل نما مکان نظر آتے ہیں کہ جن کی رفعت کے سامنے آسماں بھی ہیچ لگتا ہے۔ ان محلوں میں 'بجلی کے پنکھے' بھی لگے ہوئے ہیں، جنھوں نے ان مکانوں کو گرمی کی تپش سے بچا کر، سرد کر کے جنت آفریں بنایا ہوا ہے۔ بھلا بجلی کا ایک پنکھا، جنت آفریں کیسے ہوا؟......نہیں، یہ علامات تب تک نہیں سمجھی جا سکتیں جب تک آپ ان علامات کی تشکیل کے کرب سے نہ گزر رہے ہوں۔ وہ بلوچستان جہاں بجلی نامی شئے ناپید ہو، جہاں گھروں میں ہاتھ کے پنکھے کا ہونا بھی 'عیاشی' سمجھا جاتا ہو، جہاں انسان اور جانور ایک ہی باڑے میں ساتھ ساتھ سوتے ہوں......وہاں بجلی کے پنکھے کو 'جنت کی ٹھنڈک' کی علامت ہی جانا جائے گا نا۔ جس کے

ہوا تلے انسان خود کو پھولوں کی سیج پہ محسوس کرے۔ اور جسے پھولوں کی ایسی سیج نصیب ہوا سے بھلا کیوں کر خیالِ سود و زیاں ستانے لگا۔ انھیں درست طور پر یہ گماں گزرتا ہے کہ یہ زمیں اور آسماں انھی کے تصرف میں ہیں۔ البتہ شاعر یہ جانتا ہے کہ یہ ساری تنویر، یہ تمام شان و شوکت محض دولت و سرمایہ کے ارتکاز کی وجہ سے ہے۔ اور شاعر کے دیس میں بیتنے والی زندگی کا یہ بھی ایک منظر ہے۔

یہ بتا کر شاعر اگلے منظر کی جانب آتا ہے؛

نیم عریاں فاقہ کش مزدور ہے
پیٹ پل سکتا نہیں مجبور ہے
خانماں برباد ہے، رنجور ہے
محنتِ پیہم سے چکنا چُور ہے
محنت اس کی سعیٔ نامشکور ہے
جھونپڑی اس کی سدا بے نور ہے
زیست کی آسائشوں سے دور ہے
ناتواں ہے اس لیے مقہور ہے
ناتوانی کی یہی تفسیر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

منظر بدلتا ہے۔ اگلی تصویر میں پھر ہمیں ایک نیم عریاں مخلوق نظر آتی ہے۔ یہ مزدور ہے۔ ہمارے دیس کا وہ مزدور جو اپنی محنت کو کوڑیوں کے مول بیچنے پہ مجبور ہے۔ اپنی محنت کے عوض وہ اتنا بھی ثمر نہیں پاتا کہ دو وقت کی روٹی کھا سکے۔ اسی لیے شاعر اس کی مسلسل محنت کو 'سعیٔ نامشکور' سے تشبیہ دیتا ہے، وہ کاوش جو بار آور ہوتی ہی نہیں۔ اور وہ جو اپنی محنت سے دوسروں کی زندگیوں کو روشن کرتا رہتا ہے، تمام تر محنت کے باوجود اس کی اپنی جھونپڑی سدا بے نور ہی رہتی ہے۔ سرمایہ داری استحصال کی اس بڑھ کر بھلا کیا تفہیم ہو سکتی ہے۔ قدرِ زائد کا سارا فلسفہ اسی ایک منظر میں نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔ 'داس کیپٹل' کا پورا ایک باب، اس ایک بند میں سما جاتا ہے۔ جس کے آخر میں شاعر ہمیں مزید بتاتا ہے کہ اپنی محنت سے دوسروں کو آسائشیں فراہم کرنے والا یہ مزدور خود زندگی کی آسائشوں سے محروم ہے۔ اور پھر شاعر ہمیں اس کی اس بے کسی کی وجہ بھی بتاتا ہے، اور یہ انقلاب کے سارے فلسفے کو ایک لفظ میں سمو کر بتاتا ہے کہ اس کا سبب ہے؛ 'ناتوانی'۔ اور یہ سارا منظر نامہ ناتوانی کی تفسیر ہے۔ 'کھونے لیے صرف زنجیریں اور پانے کے لیے پورا جہاں' کا شعری مفہوم کیا یہی نہیں ہو گا؟......

آیئے اگلا منظر دیکھیں؛

عیش میں کھویا ہوا سرمایہ دار

جس کی آنکھوں سے چھلکتا ہے خمار
عقل پر چھایا ہے دولت کا غبار
لوٹنا مزدور کو اس کا شعار
خوابِ دولت کے اُسے لیل و نہار
مضطرب رکھتے ہیں بے صبر و قرار
روح اس کی طائرِ مردار خوار
منڈلاتا سر پہ ہے دیوانہ وار
گردشِ سرمایہ کی نخچیر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

اس تصویر میں ایک بار پھر ایک سرمایہ دار کی شکل دکھائی گئی ہے، جو عیش و طرب میں کھویا ہوا ہے، جس کی آنکھوں میں دولت کا خمار اور عقل پہ اسی سرمایے کا غبار چھایا ہوا ہے۔ شاعر اس کا تعارف کرواتے ہوئے بتاتا ہے کہ مزدوروں کو لوٹنا اس کا شیوہ ہے۔ ناجائز منافع سے کمائی ہوئی بے تحاشا دولت کے خواب اسے مسلسل بے چین و بے تاب کیے رہتے ہیں۔ اس لیے شاعر اس کی روح کو مردہ خور پرندے سے تشبیہ دیتا ہے، جو ہمہ وقت مزدور کے سر پہ دیوانہ وار منڈلاتا رہتا ہے۔ وہ محنت کش کی محنت کو کھانے کو ہر وقت تیار رہتا ہے۔ کسی مردہ خور پرندے کی مانند اس کی روح تعفن زدہ ہو چکی ہے۔ شاعر کا اس کا سبب سرمائے کی مخصوص گردش کو قرار دیتا ہے۔ سرمائے کی یہی مخصوص و منحوس گردش ایک کو امیر ترین اور دوسرے کو کمزور ترین بنائے جاتی ہے۔ ہم جس زندگی کو بھگتنے پہ مجبور ہیں، یہ بھی اس کی ایک تصویر ہے۔

یوں اس تصویر کو مکمل کر کے، وہ اگلی تصویر کی جانب آتا ہے؛

کڑکڑاتی دھوپ میں ننگا کسان
ہل چلاتا ہے ضعیف و ناتوان
کاٹتا بوتا ہے لیکن رائیگان
لُوٹتے ہیں اس کا حاصل مالکان
خود نہیں ملتا ہے اس کو نیم نان
دوسروں کے سامنے رکھتا ہے خوان
ریڑھ کی ہڈی ہے لیکن نیم جان
مٹ رہا ہے اس کی ہستی کا نشان
کینہ پرور آسمانِ پیر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

بلوچستان کی آرٹ گیلری کی ایک اور مکمل تصویر۔ فیوڈلز کا بلوچستان۔ جہاں ایک طرف چند لوگ ہزاروں ایکڑ زمینوں پہ قابض، پھولوں کی سیج پہ رقص کناں اور دوسری طرف ہزاروں بے زمین انسان اس زمین کا سینہ چیر کر مسلسل محنت کرنے کے باوجود دو وقت کے روٹی کے محتاج۔ ایک بار پھر مصور شاعر تصویر کو حقیقی رنگ دیتے ہوئے کڑکڑاتی دھوپ میں ہل چلاتے کسان کو ضعیف و ناتواں اور نیم عریاں دکھاتا ہے۔ اس کا تعارف کرواتے اور اس کی صورت حال بتاتے ہوئے شاعر کہتا ہے کہ یہ وہ انسان ہے جو بوتا ہے اور کاٹتا ہے لیکن اس کا یہ بونا اور کاٹنا اس کے لیے 'رائیگاں' ہے کیونکہ اس کا ثمر مالکان لوٹ کر لے جاتے ہیں، اور اسے کھانے کو روٹی تک نہیں ملتی۔ یہ کیسا ظلم ہے کہ وہ کسان جو دانۂ گندم اگا کر دوسروں کے پیٹ بھرنے کا انتظام کرتا ہے، خود اس دانۂ گندم سے اس قدر محروم ہے کہ نیم جاں ہو چکا ہے۔ حتیٰ کہ اس کی ہستی کا نشاں تک مٹنے کو ہے۔ شاعر یہاں آسماں کو اس کے حق میں کینہ پرور قرار دیتا ہے، کیونکہ اس کو لوٹنے والے یہ دلیل لاتے ہیں کہ اس کی قسمت آسمانوں میں یہی لکھی ہوئی ہے۔ کوئی ہاتھ پیر ہلائے بغیر ہزاروں ایکڑ زمیں کا مالک ہو اور کوئی نسل در نسل زمیں پہ محنت کرنے کے باوجود زمین تو کیا روٹی تک سے محروم رہے، یہ آسمانوں میں طے ہو چکا ہے۔ شاعر ایسے آسمان کو 'کینہ پرور' قرار دے کر، زندگی کی اس تصویر سے ہمارا تعارف مکمل کرواتا ہے۔

اور اگلی تصویر دکھاتے ہوئے بتاتا ہے؛

اور وہ جاگیردارِ جونک خو
چوستا ہے جو کسانوں کا لہو
کر رہا ہے خدمتِ جام و سبو
بے نیازِ انتقامِ ما و تو
عہدِ نو کی ہر گھڑی ہے جستجو
لوٹتا ہے بے کسوں کی آبرو
خونِ دہقاں سے وہ کرتا ہے وضو
ظلم کا گہوارہ یا جاگیر ہے؟
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

فیوڈل بلوچستان کی ایسی لفظی تصویر کشی کی بلوچستان میں آج تک کوئی شاعر جرأت ہی نہیں کر سکا۔ یہ گل خان ہی ہے جو ان جاگیرداروں کو للکارتا بھی ہے اور ان کا حقیقی چہرہ بھی ہمیں دکھاتا ہے۔ فیوڈل جاگیردار کے لیے 'جونک خو' سے بہتر تشبیہ شاید ہی کوئی ہو۔ جونک جس طرح مسلسل جانور کا خون چوستی رہتی ہے، اور اس کا پیچھا تب تک نہیں چھوڑتی جب تک کہ جانور نہ مر جائے یا وہ خود نہ مر جائے۔ بعینہٖ جاگیردار تب تک کسان کو لہو چوستا رہتا ہے جب تک کہ کسان زندگی کی قید سے آزاد نہ ہو جائے تو

جاگیردار خود جونک کی طرح خون چوس چوس کے مر نہ جائے۔ اس کی وحشت و بربریت کو مزید عیاں کرنے کے لیے شاعر اس کا تعارف کرواتے ہوئے ہمیں بتاتا ہے کہ یہ وہ وحشی ہے جو نہ صرف بے کسوں کی آبرو لوٹتا ہے بلکہ دہقانوں کے خون سے وضو کرتا ہے۔ کیسا نفرت انگیز و کراہت آمیز تصور ہے نا؟...... تبھی تو شاعر نہایت تحقیر آمیز انداز سے اس کی جاگیر کو ظلم کے گہوارے سے تعبیر کرتے ہوئے اس تصویر کا تعارف مکمل کرواتا ہے، اس قدر کراہت کہ گویا وہ اس تصویر کے سامنے ایک پل بھی مزید نہ رکنا چاہتا ہو......

اور پھر وہ ہمیں اس آرٹ گیلری کی آخری تصویر کی جانب لے آتا ہے؛

اور شاعر کا دلِ اندوہ گیں
دیکھ کر یہ حال ہوتا ہے حزیں
بے نوا مزدور کا کوئی امیں
ڈھونڈھنے سے بھی یہاں ملتا نہیں
سب غلامِ صاحبِ تاج و نگیں
چوکھٹِ شاہی پہ ہے سب کی جبیں
چاہیے اک انقلابِ آتشیں
سرخ شعلوں سے لپٹ جائے زمیں
یہ دعائے شاعرِ دلگیر ہے
زندگی کی یہ بھی اک تصویر ہے

اچھا، تو آخری تصویر شاعر کی اپنی ہے!!

ایک حزن زدہ، اندوہ گیں دل لیے شاعر۔ جو دیکھتا ہے کہ بے نواؤں کا، بے کسوں کا، مزدوروں کا، دہقانوں کا کوئی امیں نہیں، تو اس کا دل غم کے اندھیروں میں ڈوب جاتا ہے۔ وہ ہمیں نہایت دکھی دل کے ساتھ بتاتا ہے کہ یہاں سبھی تاج و کلاہ کے غلام ہیں۔ سبھی سرمائے کی گردش پہ سر دھننے والے ہیں۔ بادشہوں کی چوکھٹ پہ سبھی کی جبینیں جھکی ہوئی ہیں۔ تب ایسے میں کیا کیا جائے؟...... اب ہمارا شاعر ہمیں اس کا حل بھی سجھاتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اس منظر کو بدلنے کو لیے ایک 'انقلابِ آتشیں' چاہیے۔ شاعر یہ دعا مانگتا ہے کہ یہ زمیں 'سرخ شعلوں' سے لپٹ جائے، جس میں یہ کریہہ مناظر جل کر خاکستر ہو جائیں۔ ایک لمحے کو تعجب ہوتا ہے کہ ہمیشہ عملی جدوجہد پہ اکسانے والا ہمارا یہ انقلابی شاعر محض دعا پہ کیسے قناعت کر لیتا ہے؟...... لیکن پھر خیال آتا ہے کہ یہ شاعر کی 'فکری نظم' نہیں بلکہ وہ تو ہمیں اپنے دیس کے مختلف مناظر کی تصاویر دکھا رہا تھا۔ جس میں ایک تصویر یہ بھی تھی کہ اس دیس کے شاعر اپنے دیس کی حالت پہ کڑھتے رہتے ہیں، لیکن ان کے بس میں محض دعاؤں کے اور کچھ نہیں۔ وہ عملاً کچھ نہیں کرتے، محض دکھی دل کے ساتھ 'سرخ انقلاب' کی دعا کرتے رہتے ہیں اور انقلاب بھلا دعاؤں سے کب آئے ہیں۔ سو، اس دیس

میں بھی انقلاب نہیں آتا، نہ یہ مناظر بدلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر نے جو مناظر آج سے ربع صدی قبل بیان کیے تھے، آج کا بلوچستان انھی مناظر کا سماں پیش کر رہا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اس دیس کے شاعر، اہلِ قلم تبدیلی کے عمل میں شریک ہونے کی بجائے، جب تک محض تبدیلی کے لیے دعا گو رہیں گے، اس دیس کا منظر نامہ نہیں بدلنے کا!

حوالہ جات

۱۔ میر گل خان نصیر، ''کارواں کے ساتھ'' مہر در، کوئٹہ، ص:۶۸

۲۔ ایضاً، ص:۹۲

۳۔ اعجاز منگی، روزنامہ 'امت' کراچی، (ادارتی صفحہ)، ۳۱ اگست ۲۰۱۴ء

۴۔ دیکھیے کولرج کا مضمون، 'قوتِ تخیل'، مشمولہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک'' از جمیل جالبی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ص:۳۰۷